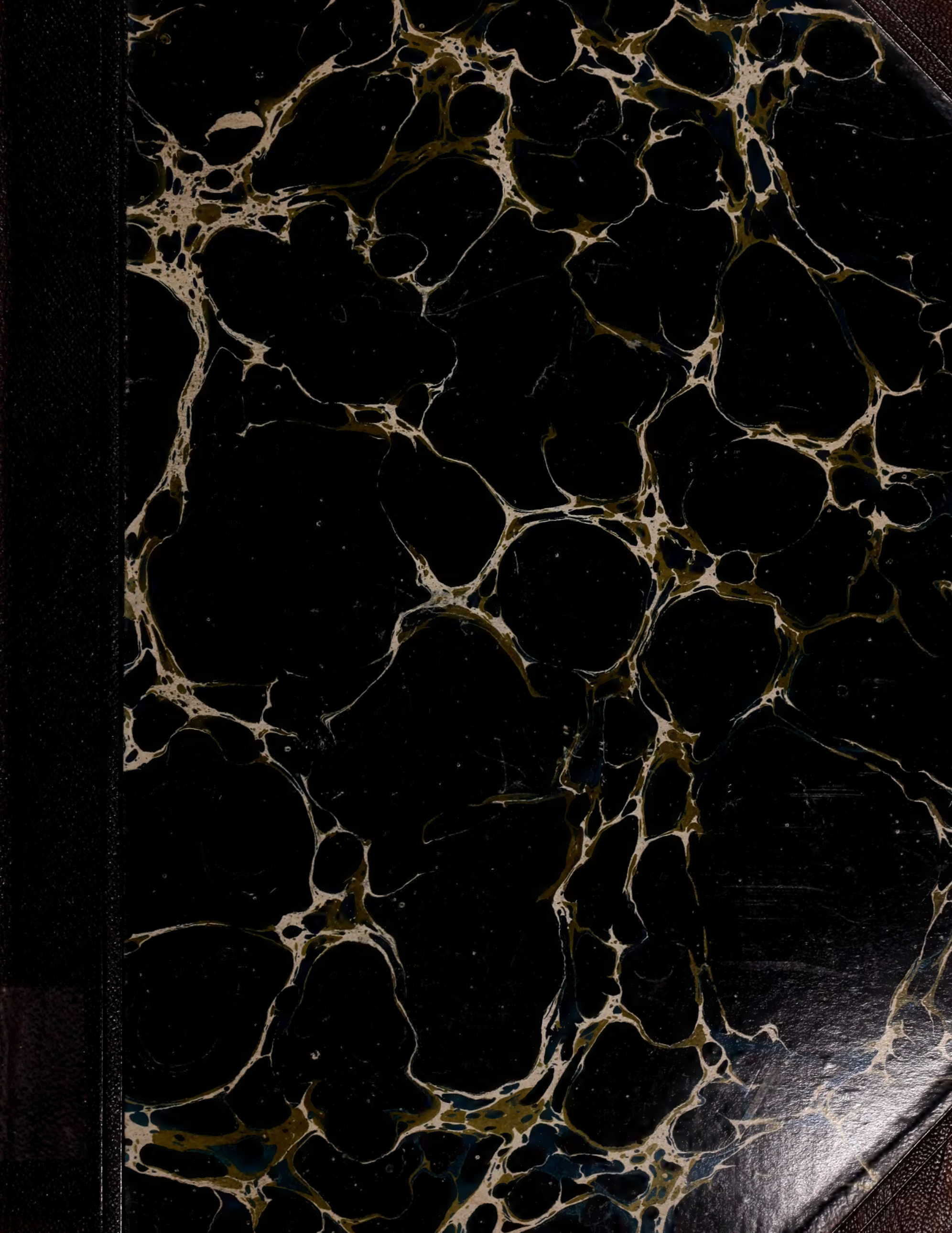
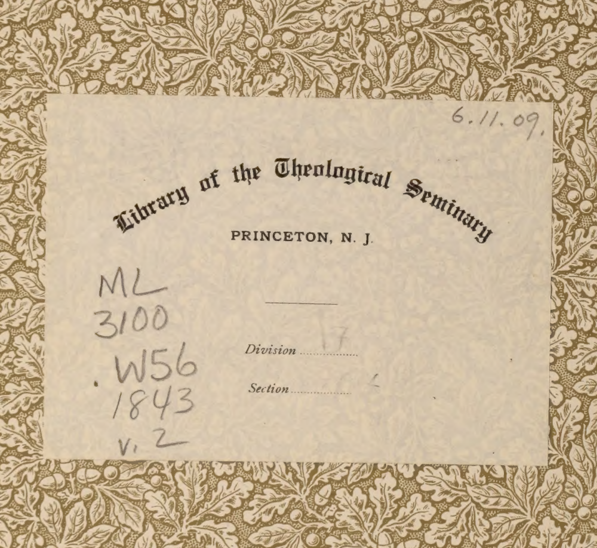
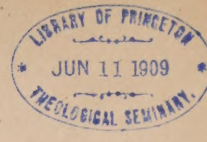










Der evangelische Kirchengesang

und

sein Verhältniß

zur

Kunst des Tonsatzes,

dargestellt

von

Carl von Winterfeld.

Zweiter Theil:

Der evangelische Kirchengesang im siebzehnten Jahrhunderte.

Leipzig, 1845.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Vorrede.

Wer eine geschichtliche Darstellung beginnt, von dem ist freilich zu erwarten, daß er mit seinem Forschen für dieselbe zu einem bedingterweise vollständigem Ergebnisse gelangt seyn werde. Allein kaum wird durch den Beginn seiner Arbeit eine fernere, neben ihr hingehende Forschung in ihrem Gegenstande, ausgeschlossen werden. Denn je werther derselbe dem Forscher ist, um so lebhafter wird er zu ihr sich immerfort gedrungen fühlen, sie nicht abzubrechen vermögen. Für die Darstellung allerdings muß er ihr einstweilen ein Ziel setzen. Denn sonst würde sein ganzes Leben nur durch eine Vorarbeit ausgefüllt werden, sein Streben nie zu einer bestimmten Gestalt gelangen, die in ihm beruhende Einheit des von ihm Erforschten mit ihm verloren gehen, und dieses durch jede fremde, auch befreundete und geschickte Hand, nur bruchstückhaft zusammengefügt werden können.

So sehr ich nun auch gewünscht hätte, das Werk, dessen erste beide Theile ich nunmehr der Öffentlichkeit übergeben habe, bis dahin zurückzuhalten, wo ich es gänzlich vollendet hätte erscheinen lassen können, so habe ich doch mich überzeugen müssen, es sei besser gethan, es in seinen einzelnen, wenn nur durch inneren, nothwendigen Zusammenhang umgrenzten, und so zu bedingter Selbständigkeit gestalteten Theilen sofort hinzugeben. Denn in meinem Alleinbesitze blieben jene Schöpfungen einer früheren, bildungskräftigen Zeit, die ich gern wieder in das Leben gerufen hätte, der möglichen Gefahr des Verlustes unterworfen; gab ich sie aber aus ihm der Allgemeinheit hin, so erschien es wohlgethan, zu ihrem besseren Verständnisse ihnen dasjenige mitzugeben, was ich über sie, so viel an mir war, erforscht, durch sie, und an ihnen erfahren und gelernt hatte.

Daß der Herausgabe des ersten Theiles die Erforschung und das Studium der Quellen fortwährend zur Seite gegangen ist, davon wird der aufmerksame Leser ohne Zweifel sich überzeugt haben. Selbst während des Druckes wurden Erläuterungen und Zusätze nothwendig, weil das später Entdeckte früher schon abgedruckten Abschnitten nicht mehr einverleibt und damit verarbeitet werden konnte, und es ist nur Bedacht genommen worden, für Einschaltungen solcher Art im Fortgange des Werkes eine passende Stelle aufzufinden, damit sie so wenig als möglich nur neben demselben hergehen dürften. Anderes habe ich, wo es thunlich war, an geeigneter Stelle im zweiten Theile nachgeholt, wovon der zweite Abschnitt des

ersten Buches „die Preußische Tonschule" ein Beispiel geben wird. Und dennoch gewann ich, eben für diesen Abschnitt, durch eine Reise nach Preußen im vergangenen Sommer noch manche Bereicherung, die ich ihm nicht mehr unmittelbar einarbeiten, noch einen schicklichen Ort für eine Einschaltung im Verlaufe der folgenden Abschnitte finden konnte. Diesen späteren Erwerb, und anderes, während dem Drucke Ermittelte, bin ich nun veranlaßt, unter dem Titel von Berichtigungen und Zusätzen für den ersten, wie den zweiten Theil, diesem letzten jetzt mitzugeben. Sofern es Alter und Ursprung einzelner Kirchenweisen betrift, soll es auch in das, dem letzten Theile künftig beizufügende allgemeine Verzeichniß aller Musikbeilagen des gesammten Werkes aufgenommen werden, wodurch denn auch die am Schlusse des ersten Theiles schon gegebene Übersicht der ihn begleitenden Melodieen und Tonsätze nach Ursprung und Alter, wo es nöthig ist, ergänzt und berichtigt werden wird.

Was die Beilagen zum zweiten Theile betrift, so bin ich bei der Auswahl derselben gleichen Grundsätzen gefolgt, als bei der für den ersten, und würde mich freuen, wenn man mir zugestände, in denselben ein anschauliches Bild der Zustände geistlicher Tonkunst in der evangelischen Kirche innerhalb des, in so vielfacher Beziehung merkwürdigen 17ten Jahrhunderts gegeben zu haben. Für das erste Buch dieses Theiles habe ich, neben den neuen kirchlichen Melodieen welche in der ersten Hälfte jenes Zeitraums entstanden, vornehmlich solche, dem 16ten Jahrhunderte angehörende ausgewählt, von denen ich entweder gar keine, oder doch keine genügenden Tonsätze älterer Meister dem ersten Theile mitgeben konnte, und dabei solchen Bearbeitungen den Vorzug gegeben, in denen lebendige Anklänge der Art und Kunst eben dieses Jahrhunderts hervortreten, um eine möglichst vollständige Zusammenstellung der bedeutenderen, in ihm entstandenen, und in seinem Sinne behandelten Kirchenweisen geben zu können.

Nur über die mitgetheilten Tonsätze zweier Meister: Johann Crügers und Christoph Peters, habe ich noch eine besondere Erklärung zu geben. Von den Choralwerken jenes ersten haben mir nämlich nur sein älteres 4stimmiges Melodieenbuch von 1640, seine **Psalmodia sacra** und verschiedene Ausgaben der **praxis pietatis melica** vollständig vorgelegen; seine Kirchengesänge von 1649 und 165⁷/₈ habe ich, alles Nachforschens ungeachtet, in keiner öffentlichen Sammlung vollständig angetroffen; in einer waren die Instrumentstimmen, in einer andern die Singbücher vorhanden, doch gelang es mir endlich, Alles für meine Benutzung, wenn auch nicht für den Gesammtbesitz einer einzigen Bibliothek, zusammenzubringen, bis auf die Altstimme, die nur in einem schlecht erhaltenen, unvollständigen Exemplare herbeizuschaffen war, das in vielen Fällen mich gänzlich im Stiche ließ. Hier gewährten mir aber die mehrstimmigen Ausgaben der **praxis pietatis** eine erwünschte Aushülfe; ich habe ihnen die Altstimme überall entlehnen, und durch die Bezifferung des Instrumentalbasses jener anderen Werke, neben eigener Prüfung, mich überzeugen können, daß sie aus jenen älteren Werken un-

verändert in dieses spätere übergegangen sei. Es möchte indeß seyn, — obgleich es nicht vorauszusetzen ist — daß, weil in diesem letzten ein jeder Choralsatz allein auf die 4 Singstimmen beschränkt ist, der Vollständigkeit seiner Harmonie, auch ohne deren Veränderung, zuweilen nachgeholfen wäre, zumahl bei Sätzen, die in den angegebenen früheren Werken mit Instrumenten begleitet sind, welche die Fülle der Zusammenklänge übertragen, und so auf die Führung der Gesangstimmen von Einfluß seyn konnten. Deshalb habe ich diese Bemerkung für nöthig gehalten, damit die Treue und Zuverlässigkeit meiner Mittheilungen nirgend einer Verdächtigung unterliegen möge; und es würde mir zu besonderer Genugthuung gereichen, wenn irgend ein Besitzer, sei es der ganzen Werke aus denen ich schöpfte, sei es des einzelnen Stimmbuches das mir in genügender Vollständigkeit gebrach, mich von etwa vorhandenen Abweichungen unterrichten, oder mir die Versicherung geben möchte, daß ich nicht fehlgegangen sei.

Noch mehr bedarf es einer solchen Bitte bei meinen Mittheilungen aus Christoph Peters Bearbeitungen eigener und fremder geistlicher Weisen.

Von dem Werke aus dem ich sie entlehnte lagen mir zwar alle Stimmbücher vor, und die Instrumentalvorspiele wie die Begleitung aller daher genommenen Tonsätze sind vollständig und getreu wiedergegeben. Das Stimmbuch aber, welches die Gesangstimme und den Generalbaß enthalten sollte, war nur in der Vorrede, dem Inhaltsverzeichnisse u. s. w. unversehrt geblieben, sein Haupttheil war zerrissen, überall lückenhaft. Eine Ergänzung durch ein anderes Exemplar, eine andere Ausgabe, war nicht möglich; meine Nachforschungen danach blieben vergebens. Das zu Ergänzende bestand hier indeß in bekannten kirchlichen Weisen, bei denen es nur auf deren eigenthümliche Fassung ankam. Andeutungen darüber gaben schon die vollständig erhaltenen Vorspiele und die Begleitung; eine Aushülfe wurde durch Johann Franke's geistliches Sion gewährt, worin die meisten jener Melodieen enthalten sind, aber freilich nicht unmittelbar übertragen werden konnten, ohne besondere, genaue Berücksichtigung jener, aus dem Werke selbst zu schöpfenden Andeutungen. Hienach habe ich eine Ergänzung versucht, überall nur Vorhandenes übertragend, nicht nach eigenem Sinne etwas neu machend oder hinzuthuend. Auch hier würde die Überzeugung das Rechte getroffen zu haben, wenn ein Besitzer des vollständigen Werkes sie mir geben könnte, mir sehr erfreulich seyn.

Vielen habe ich zu danken für freundlich wohlwollende Beihülfe bei meinen Forschungen für dieses Werk; Manchem werde ich noch ferner zu danken haben, bis es vollendet dastehen wird. Bis dahin behalte ich mir vor, meinen Dank auch namentlich und öffentlich auszusprechen.

Berichtigungen und Zusätze.

I. Zum ersten Theile.

A. Alter, Ursprung und Vorkommen einzelner Melodieen betreffend.

Seit dem Abdrucke des ersten Theiles habe ich die in demselben erwähnten, bisher nur durch genaue Beschreibungen mir bekannt gewordenen, älteren kirchlichen Melodieenbücher durch eigene Anschauung kennen gelernt. Was ich nach dieser zu ergänzen gefunden habe, stelle ich in den hier folgenden Zusätzen zusammen.

Zu Seite 23. Die in der Anmerkung mitgetheilte Umbildung der Melodie des Veni creator etc. befindet sich schon in dem Erfurter Enchiridion (zum schwarzen Horn) 1524.

(S. Beispiel 119.)

Zu Seite 42. Die dorische, mixolydische und hypophrygische Weise des lutherischen Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" 2c. erscheinen gleichzeitig (1524) in drei verschiedenen Gesangbüchern. Die dorische bei Walter; die mixolydische in Wolfgang Köphls „Teutsch Kirchenampt mit Gesängen" 2c. zu Straßburg wahrscheinlich in demselben Jahre herausgegeben; die hypophrygische in dem Erfurter Enchiridion (zum schwarzen Horn).

(S. Beispiele 17, 45 [die mixol. Weise], und 14 [die hypophrygische]. Die dorische in Luthers deutschen Geistl. Liedern [Leipzig 1840] Nro. VII.)

Zu Seite 43. Die ionische Weise des Liedes: „Aus tiefer Noth" ist demselben schon in dem zuvor gedachten Straßburger „Teutsch Kirchenampt" (1524) beigegeben.

(S. Beispiel 135.)

Zu Seite 44. Auch die dorische und phrygische Weise des lutherischen Liedes: „Es wollt' uns Gott genädig seyn" sind gleichzeitig auf dasselbe angewendet worden. Jene erscheint zuerst bei Walter (1524), und wird später dem Katechismusliede „Christ unser Herr zum Jordan kam" angeeignet; diese in dem Straßburger Kirchenampte, und wird dann die allgemeinere für das erstgedachte Psalmlied.

Zu Seite 109. Die dorische Weise des lutherischen Katechismusliedes: „Dies sind die heiligen zehn Gebot" erscheint bereits 1525, in dem von W. Köphl herausgegebenen „ander theyl Straßburger Kirchengesang" 2c.

(S. Nr. 10. der Beispiele zum 2ten Theile).

Zu Seite 141. Die Melodie welche Erhard Hegenwalds Psalmlied: „Erbarm dich mein o Herre Gott" in dem hier bemerkten fliegenden Blatte trägt, ist ihm auch in dem Erfurter Enchiridion von 1524 (zum schwarzen Horn) beigegeben.

Die folgenden, ebenfalls Alter, Ursprung und Vorkommen einzelner Melodieen betreffenden Berichtigungen habe ich zum größesten Theile den Bemerkungen einsichtiger Freunde, die den Kirchengesang der böhmischen Brüder betreffenden namentlich dem Kreisrathe Freiherrn von Tucher zu Nürnberg zu verdanken, der eben diesen Theil des evangelischen Kirchengesanges mit besonderer Liebe bearbeitet hat. Möchte es ihm gefallen, seine Arbeit recht bald öffentlich zu machen!

Zu Seite 208, Zeile 15. Lied und Melodie: „Nun lob' mein' Seel' den Herren" erscheinen seit ihrem ersten Vorkommen am früheſten 1557, in einem späteren Abdrucke des Babstschen Gesangbuches, also noch vor 1562, und früher als in dem Brüdergesangbuche von 1566.

Zu Seite 267, Zeile 4 v. u. Das Hornsche Cantional erschien zuerst 1544; das zu Nürnberg ohne Jahrzahl herausgekommene ist ein späterer Nachdruck. Für den Kirchengesang der deutschen Gemeinen der böhmischen Brüder ist es, zusammengenommen mit dem Weisseschen (1531) und der Quartausgabe von 1566, die Hauptquelle.

Zu Seite 269, Zeile 11. „Der Mehrzahl nach aus altem lateinischen, heiligen Gesange entlehnt." Es ist nicht die Absicht gewesen mit diesen Worten zu sagen, daß alle hier erwähnten Gesänge liturgische der alten römischen Kirche gewesen. Ein großer Theil derselben gehört vielmehr ohne Zweifel (Vergl. S. 33, 35 u. ff.) der Zeit zwischen dem 13ten bis in die letzte Hälfte des 15ten hinein an. Danach ist die hier gebrauchte, etwas zu allgemeine Bezeichnung zu beschränken.

Zu Seite 270. Die Melodie des Liedes: „Ein' neue Bahn wir alle ha'n" scheint mir, nach erneuerter Prüfung, doch nur zu schwache Anklänge an die des lutherischen „Christ unser Herr zum Jordan kam" zu zeigen, um sie auf diese beziehen zu können. Beide werden als selbständige gelten müssen. Jene erste ist übrigens auch die des ersten Psalms in Burcard Waldis Liedpsalter (Wohl dem, der nit vom Weg' abtritt), 1553, und dieser dürfte die älteste Quelle seyn, auf welche sie zurückzuführen ist.

Die Weise des Liedes: „Jesus Christus unser Herr und Heiland" erscheint bereits 11 Jahre vor Zinkeisens Gesangbuche in dem Keuchenthalschen, 1573, und sogar zweimahl; Bl. 305 mit jenem Liede, und Bl. 254 mit dem des Brüdergesangbuches von 1566: „Ach wie groß ist Gottes Güt und Wohlthat". Freiherr von Tucher fand sie bereits in einem 1541 zu Prag erschienenen böhmischen Cantional; demselben, das ich S. 287 in der Anmerkung erwähnt, und dort, vermuthend, auf das Jahr 1544 zurückgeführt habe. (Vergl. auch S. 280.)

Zu Seite 275, Zeile 18. Schon in dem Weisseschen Cantional (1531) steht, ohne Verweisung, die Melodie des Liedes „Kehr um, kehr um du junger Sohn" neben dem Liede: „Wer Gottes Diener werden will".

Zu Seite 279. Die Weisen der Lieder: „Allmächtiger gütiger Gott", und „Danket dem Herrn" stehen (die erste mit einigen Abweichungen) bereits in dem Anhange zu den 1545 bei V. Bapst erschienenen Geistlichen Liedern, Nr. XXXVIII. und XXXIV.

Zu Seite 280, Zeile 14. Die Melodie des Liedes: „O Mensch betracht' wie dich dein Gott" findet sich schon in Weisse's Cantional (1531) den Liedern: „Zu Gott haben wir Herz und Sinn" und „Großmächtiger, ewiger Gott" angeeignet. — Eben da Zeile 21. Schon vor Zinkeisens Gesangbuche erscheint die hier erwähnte fremde Melodie für das Lied: „Sehr groß ist Gottes Gütigkeit"

in dem eben zuvor angeführten Anhange bei V. Bapst, Nro. XXXIII; desgl. Bl. CCXII^b in dem Straßburger Gesangbuche von 1569; bei Zinkeisen Bl. 338.

Zu Seite 281. Die Melodie des Liedes: „Der Tag bricht an und zeiget sich" giebt Triller (1559, Xiiij) mit dem Liede: „Es sprach Christus des Menschen Sohn" und der Überschrift: „Auff ein' alte Weise: Ave fuit prima salus". Von dort ist sie in Prätorius' Sionische Musen (VII, 1609. Nro. 221) übergegangen. In dem Straßburger Gesangbuche von 1569 (Bl. CCLV) erscheint sie mit dem Liede: „Ehrt, lobt, und dankt mit ganzem Fleiß"; bei Zinkeisen (Bl. 374) mit wieder einem andern: „Gott Vater, Herr, wir danken dir" ꝛc.

Zu Seite 284. Die Melodie des Liedes: „Als Jesus Christus Gottes Sohn" ꝛc. findet sich schon früher als in Landgraf Moritzens Gesangbuche (1612), bei Zinkeisen. (Bl. 100). Eben da. Dem Liede: „Wir glauben an Gott den Vater" eben wie: „Christus leidt den Tod mit Geduld" ist schon in dem Cantional von 1531 eine Weise, und zwar beiden die gleiche, beigegeben. Auf diese wird das Lied: „Die Sonne wird mit ihrem Schein", das auch eine eigene Singweise hat, verwiesen, mit den Worten: „Oder im Thon „Wir glauben ꝛc. Oben F. xi. notirt".

Zu Seite 411. Die dorisch endende Weise des Liedes: „Jesu nun sei gepreiset" hat vor J. H. Schein bereits Prätorius. (M. S. VI, 1609. Nro. 6.)

Zu Seite 415. Die in der Anmerkung erwähnte Melodie erscheint bereits 1563 in Nicolaus Herrmanns Historien von der Sündfluth (S.) zu dem Liede: „Freut euch ihr Christen alle gleich". (In den Sonntagsevangelien, 1560: „Wer hie für Gott will seyn gerecht.")

Zu Seite 416. 417. Wegen der verschiedenen Singweisen des Liedes „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott" ist Folgendes zu berichtigen. Die dem Seth Calvisius (Nr. 55 der Beispiele) zugeschriebene Melodie dieses Liedes — nach sechszeiliger Strophenabtheilung — ist, mit wenigen Abweichungen, die des 117ten (127sten) der calvinischen Psalme. Auch stimmt Goudimels Tonsatz dieses letzten dem von Seth Calvisius aufgenommenen im Wesentlichen überein.

Die dem Melchior Vulpius beigemessene Weise desselben Liedes — nach vierzeiliger Strophenabtheilung — (Nr. 83 der Beispiele) ist die, S. 277 erwähnte des Begräbnißliedes der böhmischen Brüder: „O Jesu Christe Gottes Sohn", die sich später auf Weisse's Lied: „Nun laßt uns den Leib begraben" übertragen findet. (1531: Nun loben wir mit Innigkeit.)

Hienach bleibt eine Weise calvinischen, und eine böhmischen Ursprunges, mehr als geschehen, unter den in dem lutherischen Kirchengesange fortlebenden anzuführen. Jene ist S. 254 den schon im 16ten Jahrhunderte für den lutherischen Kirchengesang entlehnten beizurechnen, und das Jahr 1562 als das früheste, auf das ihr Ursprung zurückgeführt werden kann, anzunehmen. Die letzte ist, ihrer Abstammung nach, S. 277 schon erwähnt; im Register geht sie nun auf das Jahr 1531 über aus dem vorletzten Absatze desselben. Eine in den Grundzügen der Eccardschen Weise des Liedes: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott" ähnliche Melodie — dort auf ein sechszeiliges Lied: „O Jesu Christ, wahr' Gottes Sohn" angewendet, weshalb man sie leicht verkennen kann — kommt allerdings bei Erythräus vor (Nro. LXXVII). Doch weicht sie nicht unbedeutend von jener ab, wie denn, anderer Verschiedenheiten zu geschweigen, ihre erste Ausweichung nach der

Dominante gerichtet ist, während Eccards im Grundtone bleibt. In jedem Falle ist diese Fassung (1608) die jüngere.

Endlich ist zu Seite 417, Anmerkung **), noch nachzutragen, daß die bei Ammonius vorkommende Weise für das Lied: „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott" mit wenigen Abweichungen die des Himmelfahrtliedes ist: „Nun freut euch Gottes Kinder all". (S. Nr. 59 der Beispiele zum zweiten Theile.) Die ihr folgende ist die des Liedes: „Sanct Paulus die Corinthier".

Zu Seite 432. Die von Melchior Frank zu dem Liede „Ach Gott und Herr" erfundene, und fünfstimmig in der ionischen Tonart (F♭) gesetzte Melodie steht bereits in dem ersten Theile seines musikalischen Lustgartens, Nürnberg, bei Fuhrmann, 1616. (Nro. XVII.) — S. Th. II. Seite 59.

B. Ergänzung, den italienischen Liedpsalter betreffend.

S. Seite 261 — 265.

Das am Schlusse des ersten Abschnittes im zweiten Buche des ersten Theiles: „Die Psalmlieder der Calvinisten und ihre Singweisen" beschriebene italienische Psalmbuch führt folgenden, dort nicht mitgetheilten Titel:

„Sessanta Salmi di David, tradotti in rime volgari Italiane, secondo la verità del testo Hebreo. Col Cantico di Simeone, e i dieci commandamenti della legge, ogni cosa insieme col canto. Della stampa di Giovanni Battista Pineroli, MDLXXVIII. In Anton Schmidts Beiträgen zur Literatur und Geschichte der Tonkunst (mitgetheilt in der Zeitschrift Cäcilia Heft 83. Band XXI. S. 166) finden sich unter ganz gleichem Titel, als im Jahre 1554 gedruckt, angeführt: XX Salmi di David etc. (wie oben bis zu dem Worte canto.) Genova appresso Gio. Crispino. Nel LIIII. Dabei wird bemerkt, daß dieses Buch in kleinem Octavformat acht Blätter und 80 Seiten enthalte, und daß die Melodieen in Figuralnoten aufgezeichnet seien.

Wahrscheinlich besitzt die K. K. Hofbibliothek zu Wien, in welcher dieses Buch sich befindet, an ihm den ersten Versuch eines italienischen Psalters für Gesang, der jedoch innerhalb 67 Jahren — bis 1621, wo die späteste, mir bekannt gewordene Ausgabe erschien — nur bis auf 60 Psalmen angewachsen ist. Über den sonstigen Inhalt sagt die erwähnte Notiz nichts. Wahrscheinlich galt das Buch um 1554, bei seinem ersten Erscheinen, als unanstößige Nachahmung der französischen Psalmenübersetzung, wogegen es bei seinem späteren, wegen vermehrten, und durch bestimmte Angriffe auf die römische Kirche verdächtigten Inhaltes, ohne Zweifel zu den verbotenen, und deshalb selten gewordenen Büchern gehörte.

C. Über einzelne Sänger und Setzer des 16ten Jahrhunderts.

1. Claudin le Jeune.

S. 257. 258.

Das über Claudins le Jeune Lebensverhältnisse und Werke a. a. O. Gesagte ist, so weit es mit dem Gegenstande des vorliegenden Buches in näherer Beziehung steht, nach Fétis, Biographie des musiciens VI. p. 102 — 106 folgendergestalt zu ergänzen und zu berichtigen.

Claudin le Jeune wurde zu Valenciennes, wahrscheinlich bereits um 1540 geboren. Über die Schicksale seiner früheren Lebensjahre haben wir keine Nachrichten. Um 1581 finden wir ihn am

Hofe Heinrichs III. von Frankreich, als Urheber mehrer Tonsätze für die Festlichkeiten der Vermählung des Herzogs von Joyeuse mit dem Fräulein von Vaudemont. Unter diesen (so erzählt uns sein Freund Thomas d'Ambry) befanden sich auch Gesänge aus der phrygischen und hypophrygischen Tonart, durch welche der Meister einen der anwesenden Hofleute zur Kampfeswuth reizte, und diese wiederum stillte; eine Erzählung, Demjenigen gleichend, was man uns von griechischen Tonmeistern zu berichten pflegt, und, wie es sich damit auch verhalten möge, mindestens ein Zeugniß für den Eindruck der tonkünstlerischen Schöpfungen Claudins auf seine Zeitgenossen. Nach dem Tode Heinrichs des Dritten ging er in die Dienste seines Nachfolgers über. Sein Todesjahr wird zwischen 1598, wo er ein bald zu erwähnendes Werk herausgab, und 1603 zu setzen seyn, aus welchem Jahre wir eine Ode seines zuvor genannten Freundes besitzen „sur la musique du défunt Sieur Claude Lejeune", die ihn also als einen damahls bereits Abgeschiedenen nennt. Das älteste seiner von Fétis angeführten Werke: „Livre de mélanges" erschien zu Antwerpen 1585 bei Christoph Plantin, doch vermuthet jener Gelehrte, daß davon noch eine frühere Ausgabe vorhanden sei. Diesem Werke folgte ein Vorläufer seines Psalmbuches unter dem Titel: „Dodécachorde, contenant douze pseaumes de David, mis en musique selon les douze modes approuvez des meilleurs autheurs anciens et modernes, a 2. 3. 4. 5. 6. et 7 voix, par Claud. Lejeune, compositeur de la musique de la chambre du roi. A la Rochelle, par Hierosme Haultin 1598; eine Reihe motettenhafter Behandlungen Marotscher Psalmen, nach Fétis Urtheil eines seiner besten Werke, von dem in den Jahren 1608 und 1618 zwei spätere Ausgaben zu Paris bei Peter Ballard erschienen. Weniger Beifall fanden 50 3stimmige Psalme, die bei demselben Verleger erst nach Lejeune's Tode, 1607, herauskamen, von denen eine spätere Ausgabe nicht bekannt ist. Die älteste Ausgabe seiner 4- und 5stimmigen Tonsätze über die Melodieen von Marots und Beza's Psalmen erschien bereits 1608 zu Rochelle bei J. Haultin, von seiner Schwester Cäcilie besorgt; eine 2te 1613, zu Paris; eine 3te zu Genf, 1627, bei Jean de Tournes; eine 4te zu Amsterdam 1629, und ihr folgte unmittelbar eine 5te, zu Paris bei Ballard herausgekommene, mit Weglassung der fünfstimmigen Tonsätze über die Psalmmelodieen. Eine 6te erschien 1633 zu Amsterdam, und eine 7te 1635 zu Leyden, bei Just Livius.

Die übrigen Werke dieses Meisters finden sich bei Fétis a. a. O. aufgezeichnet; dem hier vorwaltenden Zwecke sind sie fremd.

2. Bartholomäus Gesius.

Das S. 359 über diesen Meister Gesagte: „Gegen das Ende des Jahrhunderts, um 1598, erscheint er als Cantor zu Frankfurt a. d. O., von wo aus noch im Jahre 1624 fünf- sechs- acht- und mehrstimmige Hochzeitsgesänge von ihm in den Druck gegeben sind" könnte die Voraussetzung erregen, als sei er damahls noch am Leben gewesen. Dem würde aber Walters Angabe (S. 278) widersprechen, wonach er 1614 bereits mit Tode abgegangen war. Leider muß ich diesen Punkt unentschieden lassen; denn urkundlich ist er nicht mehr aufzuklären gewesen, weil die Todtenregister der Oberpfarrkirche zu Frankfurt a. d. O., in deren Dienste Gesius stand, erst mit dem Jahre 1657 beginnen. In den alten Rechnungen jener Kirche wird indeß schon um 1617 eines Cantors Krüger erwähnt, so daß Walters Nachricht alle Wahrscheinlichkeit für sich hat. Gesius war der ältere Bruder des Pastors und Propstes Gottfried Gesius zu Müncheberg, dessen Sohn gleichen Namens zu

Hamburg als ausgezeichneter Kanzelredner geschätzt wurde, und am 1sten September 1679 daselbst als Senior des geistlichen Ministerii starb.

Die Bibliothek der Oberpfarrkirche zu Frankfurt a. d. O. besaß früherhin eine, nunmehr verloren gegangene, 1607 in 4 Stimmbüchern in 12mo gedruckte Ausgabe des Gesiusschen Gesangbuches, während in den Quart-Ausgaben seines Werks von 1601 und 1605 die Stimmen zusammengedruckt sind. Ich gedenke dieses Umstandes, weil Gerber, der (N. L. II. Col 311) diese Ausgabe, und noch zwei spätere von 1608 und 1616 anführt, denselben nicht erwähnt.

3. Andreas Raselius.

Dem Berichte über Andreas Raselius (S. 378) ist Folgendes beizufügen. Auf dem Titel seines dort angeführten Werkes: Regenspurgischer Kirchen Contrapunct ꝛc. findet sich noch der Zusatz: „Mit 5 Stimmen also gesetzt, daß Jederman den Choral vnd bekandte Melodey jedes Gesanges vngehindert wol mitsingen kann. Durch Andream Raselium, M. in der newen Pfarr vnd lateinischen Stattschul Cantorem daselbsten. Gedruckt zu Regenspurg durch Bartholome Gräf.“ Auch hier war es also die Absicht des Meisters, den Tonsatz so einzurichten, daß die Gemeine mit ihrem Gesange sich an den mehrstimmigen des Sängerchores lehnen könne. Doch wird ihr nur eine beschränkte Anzahl von Melodieen und Tonsätzen gegeben; das Büchlein enthält nur 51 Sätze, 13 zu vier, 38 zu fünf Stimmen (wenn wir nicht die beiden Lieder: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ und „Verleih uns Frieden gnädiglich“ für eines annehmen, wo dann der 5st. Sätze nur 37, aller zusammengenommen nur 50 sind). Von den Liedern, deren Singweisen in diesen Tonsätzen behandelt werden, sind die Mehrzahl (18) Psalmlieder; der Festlieder sind 13, der Katechismuslieder 7, eines —, aus dem 5ten Capitel des Jeremias genommen: „Geht auf die Gaß' Jerusalem und forscht auf ihren Straßen“ — müssen wir als Schriftlied bezeichnen; die übrigen zwölf sind unter die Benennung: „Lehr- Bet- und Danklieder“ zusammenzufassen. Die vierstimmigen Sätze sind großentheils einfach, Ton gegen Ton, behandelt, in den fünfstimmigen kommen reichere, geschmücktere Bewegungen der Mittelstimmen und des Basses vor, nirgend jedoch aus der Hauptmelodie geschöpfte Nachahmungen; auch wird mit jeder Zeile in allen Stimmen durchweg abgeschlossen. Mit geringen Ausnahmen ist der Satz rein, klar, und wohllautend, auch ist, nur zwei Fälle abgerechnet, die Hauptmelodie durchaus der Oberstimme zugetheilt: in dem 4st. Satze über die Melodie „In dich hab' ich gehoffet Herr“ und dem 5st. (auch von Michael Prätorius mitgetheilten,) über die Festweise: „Gelobet seyst du Jesus Christ“ führt sie der Tenor. In den Melodieen finden sich zuweilen erhebliche Abweichungen von der gewöhnlichen Singart: so in der des Liedes „Nun bitten wir den heiligen Geist“ (S. 143) und „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand“ (S. 248). Hin und wieder sind in der gewöhnlichen Singart erscheinende, einzelne Züge rhythmischen Wechsels, hier zu entschiedenem Gegeneinanderstellen des geraden und ungeraden Taktes geworden: so in den Melodieen der Lieder „Erbarm dich mein o Herre Gott“ (S. 118) und „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (S. 182). Durchgehend vorwaltender 3theiliger Takt findet sich nur in der Melodie des Psalmliedes: Nun lob' mein Seel den Herren. Was die Tonarten der Melodieen betrift, so hat die weiche über die harte das Übergewicht; jene erscheint 30-, diese nur 21mahl. Am häufigsten das Dorische,

9mahl in dem Umfange von D, 6mahl in dem von G mit kleiner Terz; das Phrygische 6mahl, fünfmahl in seinem ursprünglichen Umfange (E), einmahl in dem versetzten (A mit kl. Secunde und Terz); 9mal das Äolische in dem Umfange von A. Das Mixolydische kommt nur in seinem ursprünglichen Umfange (G) vor, 5mahl; das Jonische 7mahl in dem von C, 9mahl in dem von F. Halbe Tonschlüsse finden wir nur bei den phrygischen Melodieen; am häufigsten in der Form, daß der absteigende in der Oberstimme mit dem aufsteigenden in der Grundstimme verbunden wird. Nur in dem ersten Tonsatze des Buches, über die phrygische Weise des Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" begegnet uns die unregelmäßige Begleitung des phrygischen, absteigenden Tonschlusses durch die kleine Terz und Quinte im Basse. Zuweilen wird die Melodie von der 2ten Stimme überschritten, meist bei den Schlußfällen. In einem einzelnen Falle, dem 4stimmigen Tonsatze der Melodie: „In dich hab' ich gehoffet Herr" (S. 62) die (wie zuvor bemerkt ist) im Tenore liegt, bildet deren Schlußton auch die Grundstimme, indem der Baß von der Dominante aus in deren Octave hinaufspringt. Schlüsse durch den Quartsextenaccord und harten Dreiklang bei liegendem Basse begegnen uns zuweilen (Vater unser im Himmelreich, S. 181; Jesus Christus unser Heiland, der von uns ꝛc. S. 191). Auch ist das Hinabspringen des Leittons in seine große Unterterz nicht selten. (S. 100, 105, 146, 183 ꝛc.) Die Vorrede: „Geben zu Regenspurg, am Tag Gregorii, Anno 1599" enthält nichts Erhebliches. Der Meister bittet darin um Nachsicht für seine Arbeit; er will durch ihre Herausgabe ein früher gegebenes Versprechen erfüllen, und des „früheren mannichfaltigen Abschreibens derselben abkommen."

D. Vermischtes.

Zu Seite 65. Glarean giebt den 4stimmigen Tonsatz Adams von Fulda über die Melodie des hier angeführten Liedes „Ach Hilf mit Leid" ꝛc. S. 262. 263 seines Dodecachordon, mit den von ihm unterlegten lateinischen Worten: O vera lux et gloria altissimi patris, Jesu redemptor humanae gentis etc. (S. Seite 261 ebend.)

Zu Seite 116. Der hier Johann Bert genannte Tonsetzer (zufolge der in der Anmerkung *) angeführten Überschrift in L. Lossius Psalmodia) dürfte jener Johann Bertram seyn, von dem ein Lobgedicht jenem Werke voransteht, überschrieben: Elegia Johannis Bertrami Cell. Cantoris Luneburgensis.

Zu Seite 156, Zeile 4. Statt: „Beide Lieder" ist richtiger zu lesen: „Diese drei Lieder."

Zu Seite 255. Es ist zu bemerken, daß die Strophen der hier genannten beiden Lieder: „Du o schönes Weltgebäude" und „Alle Menschen müssen sterben", der des 25sten der calvinischen Psalme nicht völlig übereinstimmen. Diese hat in ihrem Abgesange verschränkte Zeilen (7. 8. 7. 8), jene dagegen Zeilenpaare (8. 8. 7. 7).

Zu Seite 358, Zeile 5. Ist genauer statt: „Dorische", Hypodorische zu lesen.

II. Zum zweiten Theile.

1. Das Lied: „Der Bräut'gam wird bald rufen" betreffend.

(Zu Seite 64. 66. 73 u. ff.)

Melchior Frank ist nicht Dichter jenes Liedes; bei dieser Annahme war ich durch den, in seinen Angaben der Urheber älterer Lieder sehr unzuverlässigen Wetzel getäuscht. Das Lied gehört Johann Walter, zwar nicht in der Folge seiner Strophen, doch in jeder einzelnen derselben, welche alle seinem „geystlichen und christlichem Bergkreihen: Herzlich thut mich erfreuen" entlehnt sind.

Ich lernte diesen zuerst ohne seinen Anhang kennen, der den 25 Strophen desselben, unter der Aufschrift: „des Tichters zugabe" noch 9 andere hinzufügt. Die vier letzten Strophen dieses Anhanges erscheinen nun in M. Franks Rosengarten als ein selbständiges Lied, mit der älteren Singweise dieses Meisters; und da dieser in anderen Fällen den Dichter und Sänger in sich vereinigt, so konnte dem, mit der Zugabe Walters Unbekannten, leicht die Voraussetzung entstehen, daß es auch hier sich so verhalte, und er wurde darin durch Wetzels Versicherung bestärkt.

In ganz anderer Gestalt tritt später, nach Melchior Franks Tode, das Lied in dem ersten Theile des Gothaischen Cantionals (1646) mit einer 2ten Melodie dieses Meisters uns entgegen. Die Quelle aus der beides geschöpft worden, ist dort zwar nicht angegeben, doch erschien dieses geistliche Melodieenbuch nur wenige Jahre nach Franks Hingange, in seinem Vaterlande, unfern des Ortes seiner letzten Thätigkeit, und es ist kaum zu bezweifeln, daß die neue Weise, die wir hier finden, ihm wirklich angehört, daß die Gestalt in der das Lied uns hier begegnet, die Einwirkung seiner Hand erfahren hat. Es wird hier nämlich nur die 6te Strophe der Zugabe Walters, als beginnende gegeben; alle übrigen sind seinem Liede selbst entlehnt, in einer Zusammenstellung die das Gegebene leicht als ein ganz Neues erscheinen lassen, und über seinen Ursprung täuschen kann. Es folgen nämlich der 6ten Strophe der Zugabe (der 31sten, wenn man diese mit dem Liede als ein Ganzes betrachtet) nunmehr die 8te, 9te, 16te, 18te, 17te und als Schluß die 13te des Walterschen Bergreihens. Mit diesen 7 Strophen in der angegebenen Folge, und mit Franks späterer Melodie, erscheint das Lied noch 1741 in Freilingshausens Gesangbuche (Nr. 1425), und wer das Waltersche sich nicht fest eingeprägt hat, kann durch eine solche Umstellung, und die veränderten Beziehungen der einzelnen Strophen, leicht zu dem Glauben verleitet werden, ein ganz neues vor sich zu haben.

Dennoch glaube ich nicht zurücknehmen zu dürfen, was ich an den angeführten Stellen über Franks Gemüthsrichtung mit Bezug auf dieses Lied, und in der unrichtigen Voraussetzung seiner Urheberschaft gesagt habe. In der Zusammenstellung wie wir es bei ihm finden, ist es in der That sein; es drückt sein Verhältniß aus zu dem ursprünglichen, aus dem er schöpfte, es bleibt ein treuer Spiegel seiner Seelenstimmung, die er in den beiden von ihm dazu erfundenen Singweisen noch bestimmter ausgeprägt hat.

2. Zu dem zweiten Abschnitte des ersten Buches: „die Preußische Tonschule."

Durch meine Anwesenheit in Preußen im vergangenen Sommer (1844) lernte ich eine Sammlung älterer Tonwerke kennen, von der ich, wegen ihrer Wichtigkeit für die Geschichte der Tonkunst in jenem Lande, hier einige nähere Nachricht zu geben habe.

wir, daß man ihren Kreis dadurch zu erweitern gesucht habe, daß den beliebteren unter den Gelegenheitsgesängen des Meisters von gleichem Style, geistliche Texte unterlegt wurden, oft mit vielem Glücke, so daß bei vielen die Unterlegung als solche kaum zu erkennen gewesen wäre.*) In Crone's Sammlung ist dies noch mit zehn andern der Fall (Nr. 23. 26. 29. 35. 45. 78. 81. 83. 87. 153), deren ursprüngliche Lieder wir in den Wehlauer und Königsberger gedruckten Sammlungen wiederfinden. Nur einer dieser Sätze (Nr. 45: „Hört an das bitter' Leiden") begegnet uns schon in den Festliedern (Th. I. Nr. 3) mit dem Liede „Der große Tag des Herren", und hat durch Crone eine zweite Unterlegung erfahren. Abgesehen von Entlehnungen solcher Art, erscheinen hier auch ursprünglich Festliedern Eccards angehörige Sätze mit doppelten Texten. So ist dem 5stimmigen Tonsatze, der in den Festliedern (Th. II. Nr. 8) dem Himmelfahrtsliede eignet: „Freut euch ihr Christen alle, der Siegsfürst Jesus Christ ꝛc."**) hier (unter Nr. 15) folgendes Lied anbequemt:

Gar lustig jubiliren
die lieben Engelein,
ihr' Cantorey sie zieren
mit ihren Stimmelein,
Und singen allzumahl:
Gott dir sei Preis und Ehre,
dein Friede sich vermehre,
dein Rath der Welt gefall ꝛc.

ein Lied, dessen Melodie auch in späteren Preußischen Gesangbüchern, namentlich noch bei Rogall, für andere Lieder in Bezug genommen wird, womit wohl auf die hier aufgenommene Eccards hingedeutet seyn könnte. Ohne Zweifel gehört diese aber dem Himmelfahrtsliede von Peter Hagen ursprünglich an; schon der großartige rhythmische Schwung ihres Aufgesanges — der in der hier gewählten rhythmischen Aufzeichnung statt der gebräuchlicheren taktischen sich bestimmter hervorhebt — deutet darauf. Ob sie nun diesem, ob ihrem melodischen Fortschritte, der neben einiger Fremdartigkeit zugleich als kühn und belebt sich darstellt, ihre Beliebtheit verdanke, müssen wir unentschieden lassen.***) Daß mit Stobäus' Melodieen und Tonsätzen ein Ähnliches geschehen sei, habe ich in dieser handschriftlichen Sammlung nicht gefunden. Auch konnte ich unter der beträchtlichen Anzahl seiner gedruckten

---

*) S. Theil I. Seite 447.

**) S. Beispiel Nr. 223.

***) Erst unter Nr. 59 erscheint in Crone's handschriftl. Sammlung diese Melodie mit dem Liede, welchem sie in den Festliedern eignet; dann noch ein drittesmahl (Nr. 64) mit einem gleich anhebenden, aber nun zu einem Weihnachtliede umgestalteten: „Freut euch ihr Christen alle, Gott schenkt euch seinen Sohn" ꝛc.

Die Strophe des Liedes ist die des bekannten Helmboldschen „Von Gott will ich nicht lassen" dessen gebräuchliche Melodie wir (Th. I. S. 422. 423) Eccard zugeschrieben haben. Bei Crone erscheint diese nebst Eccards Tonsatze (Nr. 156) zu Paul Eber's Liede „Helft mir Gotts Güte preisen" und ein zweitesmahl (Nr. 20) mit einem Tonsatze Johann Crokers, welcher, der Anlage jenes ersten durchweg sich anschließend, nur die Unebenheiten zu vermeiden sucht, die wir bei ihm — einem voraussetzlich früheren des Meisters — noch finden. Sollte hier nicht ein Bestreben des jüngeren Tonkünstlers zu erkennen seyn, der Singweise seines Vorgängers mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, als es von diesem in seinen frühern Jahren geschehen war, und nicht darin ein mittelbares Zeugniß für dessen Urheberschaft gefunden werden können?

Gelegenheitsgesänge, außer dem Seite 119 des vorliegenden 2ten Theiles angegebenen Falle, nur noch 2 auffinden, wo er dergleichen Sätze mit geistlichen Texten versah, und sie seinen Festliedern einverleibte. Das im ersten Theile derselben (I. 18) befindliche Lied Peter Hagens auf den Tag der heil. drei Könige: „Wir danken dir, Herr, insgemein für deines lieben Wortes Schein“ ist einem Tonsatze unterlegt, den Stobäus im Jahre 1612 für die Vermählung Matthes Redeker's mit Esther, Wittwe Stadien verfertigt hatte, zu dem Liede eines unbekannten Dichters: „Was Gott der Herr in seinem Rath ganz wunderbar beschlossen hat.“ Eben so gehört Melodie und Tonsatz des Valentin Thilo'schen Liedes auf das Fest der Verkündigung Mariä: „Dies ist der Tag der Fröhlichkeit, den Gott selbst hat bereitet“ (Festl. I. 23) ursprünglich einem für die Vermählung Wilhelms von Zellen mit Hedwig, Wittwe Fruben (11ten Februar 1619) bestimmten Liede: „Die Lieb', der Wein, die finstre Nacht“ rc. Endlich lernen wir aus der größeren von den zuvor erwähnten gedruckten Sammlungen noch das Alter des Gesanges kennen, mit welchem Stobäus die Ausgabe seiner Festlieder beschließt: „Nun danket alle Gott, der große Dinge thut“ (nach Sirach, Festl. II. 35), und der hier in einzelnem Drucke sich findet. Stobäus setzte ihn zufolge desselben für das Hochzeitfest Johann Schimmelpfennigs mit Sophie Schwarz (12. Februar 1635). Auch von Artomedes' durch Eccard gesetztem Neujahrsliede „Nachdem die Sonn' beschlossen“ rc. (Th. I. Nr. 150 der Beispiele) findet sich hier ein einzelner Druck aus dem Jahre 1600, bei Georg Osterberger zu Königsberg erschienen, des Titels: „Gebetlein Umb ein gnediges glückseliges Newes Jahr. Zu ehren vnd Vnderthänigstem Gefallen Vnser Hochlöblichen Gnedigsten Herrschaft der Hertzoge in Preußen, Vnd jhrer fürstlichen Gemahlen, Auch der löblichen fürstlichen Regierung rc.“ Es wird daher in dem Drucke von 1598 (den zu ermitteln ich fortwährend fruchtlos bemüht war) nicht enthalten gewesen seyn.

Außer Demjenigen, was wir über die Häupter der Preußischen Tonschule aus diesen Sammlungen lernen, geben uns namentlich die Wehlauer noch einige achtbare Proben von der Kunstfertigkeit anderer in Preußen thätigen Tonkünstler, die wir in unserem Berichte über jene Schule zu nennen bisher nicht Gelegenheit hatten. Was wir über diese erfahren, stehe zum Schlusse noch hier, nicht als nothwendige Ergänzung, sondern als vielleicht nicht unwillkommene Zugabe. Am häufigsten (neunmahl) erscheint Paul Emmelius, aus Mittenwalde in der Mark, als Cantor der Altstadt Königsberg (1587), im folgenden Jahre (1588) auch als Collaborator an der dortigen Schule; ferner in den Jahren 1591, 1592, 1604, 1607, 1608, 1609; zwischen diesem Jahre und 1616 wird er von seinen Ämtern abgetreten seyn, denn um 1618 nennt er sich nur noch „Mitbürger der Altstadt“, und um 1616 tritt, wahrscheinlich als sein unmittelbarer Nachfolger, Jonas Zornicht aus Hohenstein in Preußen, als Cantor der Altstadt auf, den wir als solchen dann in den Jahren 1624, 1627 wiederfinden. Heinrich Theodoricus (Dietrich?) aus Haina in Meißen erscheint 1619 als Cantor der Kirche und Schule zu Löbenicht, nur dieses einemahl; eben so einmahl nur: Michael Weyda, Organist zu Danzig (1635); Martin Raphun aus Pommern, Organist und Schuldiener in Elbing (1616); Joachim Lang, Cantor der Schule zu Eylau in Preußen, seiner Vaterstadt (1609); zweimahl (1604, 1608) Johann Celscher, Componist in Thorn. Als Capellverwandten begegnen wir um 1585 dem Bayern Georg Furtter, „Fürstlicher Durchlaucht in Preußen Tenoristen“, und Barthold Schulze (1617), „Churfürstl. Brandenburgischem Musicus

und Instrumentisten''; ohne Angabe ihrer Lebensstellung, nur als in Preußen thätig, und dort Tonsätze in den Druck gebend, erscheinen: Valentin Husmann (aus Gerbstädt in Sachsen) 1598, 1599; Caspar Heise, 1611, 1612; Johann Prätorius, aus Insterburg in Preußisch Litthauen, in Gemeinschaft mit Abraham Döringk, 1619; endlich Jacob Gyraldus ,,Crosna Silesius'' (1627). Das gemeinsam Auszeichnende der Preußischen Tonkünstler jener Zeit (zwischen 1585 und 1635) finden wir bei allen diesen Meistern wieder, mehr oder weniger ausgebildet; was uns von den Einzelnen unter ihnen hier geboten wird, ist theils zu wenig, um über diese ein selbständiges Urtheil zu fällen, theils gewährt es uns die Überzeugung, daß sie allerdings achtbare, allein nicht vor andern ausgezeichnete Tonkünstler gewesen sind.

Ein wichtigeres Besitzthum der Wehlauer musikalischen Bibliothek ist die Passion des Capellmeisters Johann Sebastiani, deren Seite 135. 136. 145 dieses 2ten Theiles vorübergehend gedacht ist.*) Sie umfaßt die Erzählung von dem Leiden, Sterben, und Begräbnisse des Herrn, wie der Evangelist Matthäus im 26sten und 27sten Capitel, bis zu dessen 66stem Verse einschließlich, sie vorträgt. Dieser Erzählung geht eine kurze Symphonie voran von den bei der Begleitung des Ganzen angewendeten Instrumenten, 2 Geigen, 4 Violen und dem Grundbasse, der sich ein kurzer 5stimmiger Chor anschließt, über die Worte: ,,Höret das Leyden und Sterben unseres HErrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthäo.'' Geschlossen wird das Ganze zunächst durch ein, in ähnlicher Art vorgetragenes Dankgebet: ,,Dank sei dem HErrn, der uns erlöset hat durch sein Leyden von der Hellen''; sodann durch ein ,,Danksagungs-Liedchen für das bittere Leyden Jesu Christi, welches nach der Predigt, gantz zum Beschluß, nach den Collecten kann gesungen werden: Was soll ich liebster Jesu dir rc.'' von 5 Strophen, deren erste vier die Oberstimme allein mit Begleitung der 4 tiefen Violen zu singen hat, die 5te aber von allen singenden und klingenden Stimmen auszuführen ist. Instrumentalsymphonieen kehren nur 2mahl wieder: hinter V. 37 des 26sten Capitels, und an dessen Schlusse, nach Petrus' Reue über seine Verleugnung des Herrn, hinter den Worten: ,,Und weinte bitterlich.'' Die Erzählung des Evangelisten, mehr arienhaft als eigentlich recitativisch gehalten, wird bei hervortretenden Stellen, theils durch die beiden Geigen und eine Baßviole, theils durch 3 Violen begleitet; so auch die Reden des Herrn und der Mithandelnden. Für die s. g. Turbae werden stets alle Instrumente angewendet.

Die eingestreuten Choralverse, deren Anwendung bei dem nach herkömmlicher Weise gesungenen Vortrage der Leidensgeschichte mir zum erstenmahle hier vorgekommen ist, wiewohl Ähnliches in gleichem Sinne früher schon durch Hammerschmidt geschehen war, werden nur von der Oberstimme zu der Begleitung von 4 tiefen Violen gesungen. Es zeugt von der fortwährenden Verehrung welche Eccard, mehr als ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode, in Königsberg genoß, daß die Melodieen jener Lieder, so weit dieser Meister sie in seinen Choralgesängen gesetzt hat, hier durchaus mit seinen Tonsätzen erscheinen, mit alleiniger Ausnahme von der des Liedes: ,,O Lamm Gottes unschuldig''

*) Ihr vollständiger Titel lautet: Das Leyden und Sterben unsers HERRN und Heylandes Jesu Christi, In eine recitirende Harmoni von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen, nebst dem Basso continuo gesetzet, Worinnen zu Erweckung mehrer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet, und dem Texte accomodiret worden, von Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenb. bestaltem Capell-Meister in Preußen, Johanne Sebastiani, Vinariâ Thuringo. Königsberg, Gedruckt durch Friedrich Reußnern 1672, in Verlegung des Autoris.

und der 4 ersten Zeilen der Weise des Abendmahlsliedes: „Gott sei gelobet und gebenedeiet", welche Sebastiani neu gesetzt hat, eben wie die bei Eccard nicht vorkommenden der Lieder: „In dich hab' ich gehoffet Herr (Herr meinen Geist befehl' ich dir)" und „O Traurigkeit, o Herzeleid", von denen die erste, der gebräuchlichen Kirchenweise nicht übereinstimmende, auch von ihm neu erfunden zu seyn scheint. Diese Lieder sind ohne Ausnahme an den schicklichsten Orten eingeschaltet. So folgt unter andern den Worten (Matth. XXVI. 36) „daß ich dort hingehe und bete", der Vers: „Vater Unser im Himmelreich"; jenen andern: (Ebd. V. 42) „so geschehe dein Wille" der folgende, 4te des gedachten Liedes: „Dein Will' gescheh, Herr Gott, zugleich"; dem wilden Rufe: (Ebd. 66.) „Er ist des Todes schuldig" das Betlied: „O Lamm Gottes unschuldig" u. s. w. Die Ausführung bei dem Gottesdienste des Charfreitags wird ohne Zweifel einen ernsten, würdigen Eindruck hinterlassen haben; der Meister bemerkt: nach dem Verse: „Erbarm dich mein o Herre Gott" (am Schlusse von Matth. XXVI. 75) und dem 3ten des Liedes „O Lamm Gottes unschuldig" der den Worten (Matth. XXVII. 31) „und führeten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten" sich unmittelbar anschließt, sei es gewöhnlich gewesen, daß der Geistliche, vor den Altar tretend, einen Passionstext verlesen habe, wahrscheinlich aus den Psalmen oder dem Jesaias, die Weissagungen des alten Bundes so in Verbindung bringend mit der evangelischen Erzählung, deren Gegenstand der Tonkünstler den Hörern als ein eben Gegenwärtiges vor die Seele führte. Diese Behandlungsweise, durch welche die späteren Meister der Preußischen Tonschule, die Verehrung gegen ihr Haupt treu bewahrend, doch nun auch eingetreten waren in die neue Richtung geistlicher Tonkunst, scheint Sebastiani mit besonderer Vorliebe geübt zu haben; er schreibt am Schlusse seines Vorworts „An den günstigen Music=liebenden Freund und Directorem: Auf diese recitirende und dergleichen nach heutiger Manier eingerichtete, auch mit Kirchen=Liedern außgeziehrte Concert-Art habe ich durchs gantze Jahr, sowohl auf Sonn= als Festtage, in deutscher Sprache die Evangelia gesetzet. Wenn sich nun ein Liebhaber zum Verleger finden wollte, möchte ich sie, GOTT zu Ehren und der Kirchen zum Besten gern heraußgeben" ꝛc.

Zugeeignet ist das Werk, ohne Tages und Jahresangabe, dem großen Churfürsten, Friedrich Wilhelm, und besungen durch eine Dichterin, für deren Lieder Sebastiani kurz darauf Melodieen und Tonsätze erfand: Gertraut Möllerin, geborne Eiflerin.

Endlich gewährte mir Wehlau, was ich in Deutschland vergebens gesucht hatte: die eigene Anschauung von Johann Martin Ruberts Musikalischer Seelenerquickung.*) Dieses Werkchen enthält 12 Gesänge, einen zu einer Stimme, 6 zu deren zwei, 4 zu dreien, und einen vierstimmigen, mit Instrumentalbegleitung, meist von Geigen, denen nur zuweilen ein Fagott, und ein oder zwei Zinken hinzutreten. Von den in Flittners Weckerlein aufgenommenen Liedern Ruberts ist hier keines zu finden. In seiner Widmung: „An den kunstliebenden Music=Freund" sagt der Meister: „die vieler Arth schöner Texten, so von hiesigen Orths, als auch andern Gottesgelahrten Männern in

---

*) Der vollständige Titel dieses Werkes lautet: Musicalische Seelen=Erquickung, Auß Hochgelahrter Männer Predigten entlehnt, und mit 1. 2. 3. 4 Vocal-Stimmen, und 2. 3. 4. 5. 6 Instrumenten, nebst dem Basso Continuo auf besondere Dialogen-Arth gesetzet, Von Johann Martin Rubert von Nürnberg, Musico und bestaltem Organisten der Haupt=Kirchen S. Nicolai in Stralsund. Stralsund, In Verlegung des Autoris, Gedruckt daselbst durch Joachim Reumann, Im Jahre 1664.

ihren Geistreichen Predigten gebrauchet, haben mich dazu angefrischet", und man wird allerdings namentlich an Dilherr durch die Art erinnert, wie Rubert die Worte für seine Gesänge gewählt und geordnet hat. Bald steht ein Spruch der Schrift in der Mitte seines Tonsatzes, durchwoben mit Gesätzen geistlicher Lieder, oder auch nur frommen Reimzeilen; bald flechten sich Schriftsprüche zwischen die Zeilen der Strophe eines Festliedes, bald bietet er einen einfachen Kranz frommer reimloser Sprüche, oder läßt von solchen einen Denkreim umkränzen, wie

Rühmen, richten, rächen, rathen,
sind alleine Gottes Thaten.

Was wir durch Hammerschmidt angebahnt sahen, setzt sich bei ihm in eigenthümlicher Weise fort, durchgängig in der Form des geistlichen Concerts bei den Sprüchen, der geistlichen Arie bei den Liedstrophen und Reimzeilen. Gewidmet hat er sein Werk Bürgermeistern und Rath Nürnbergs, seiner Geburtsstadt; Hamburgs, Leipzigs, der Orte, wo er länger verweilte; Stralsunds, seines letzten Wohnorts. Er habe sich erkühnt (sagt er) in dieser „sehr weit aussehenden Türkischen Säblung" seine Gabe zum Drucke zu befördern; denn es sei Zeit „Gott anzurufen, zu beten, zu dichten, zu singen, daß er uns nicht wolle in den türkischen blutigen Grimm kommen lassen, vielmehr eifrig betend und singend anzuhalten, daß die liebe in Gefahr schwebende Christenheit gnädigst errettet und beschützet werden möchte", zu welchem Ende er bisher seine Zeit willig angewendet habe. Wir erhalten hier auch sein in Kupfer gestochenes Bildniß, mit der Umschrift: Aet. 49. Anno 1663; er war also 1614 geboren.

Inhaltsverzeichniß.

Erstes Buch.
Nachklänge des sechzehnten Jahrhunderts.

Zweites Buch.
Die Einflüsse Italiens auf den deutschen evangelischen Kirchengesang.

***

Erstes Buch.

Nachklänge des sechzehnten Jahrhunderts.

Einleitung.

Vier Perioden des evangelischen Kirchengesanges bezeichnete die allgemeine Einleitung zu diesen Blättern als solche, die unsere Darstellung zu umfassen haben werde. Die ersten zwei Bücher derselben haben die beiden frühesten dieser Zeitabschnitte zur Anschauung zu bringen versucht. Wohl dürfen wir sie Zeitabschnitte nennen; denn nicht allein füllen sie eines der denkwürdigsten Jahrhunderte aus, das sechzehnte, sondern dieses theilt sich auch nach dem Aufkeimen, dem Emporwachsen, nach der Blüthe des Gegenstandes unserer Aufgabe, in zwei fast gleiche Hälften. Eine stätig, in gleicher Richtung fortgehende Entwicklung läßt das Spätere als höhere Stufe des Früheren erscheinen; so entschied denn beides mit Recht die Umgrenzung der Bücher, die nun vollendet vor uns liegen. Ja selbst die gleiche Abtheilung, die in ihnen sich darstellt, erscheint gerechtfertigt. Verlangt man nach einer einzelnen geschichtlichen Thatsache als Grenze des ersten Buches, so finden wir als solche den Augsburger Religionsfrieden (1555), der um wenige Jahre nur über die Mitte des Jahrhunderts hinausreicht, und von dem an zuerst von einer anerkannten lutherisch-evangelischen Kirche im Gegensatze gegen die römische die Rede seyn kann. Wünscht man dagegen, es solle ein innerlich geschlossener, geschichtlicher Zeitraum durch den frühesten Theil der Darstellung umfaßt werden; so ist es das Leben Luthers, dessen Heimgang um wenige Jahre nur der Mitte des Jahrhunderts voranging (1546), ein Zeitraum, der durch die mächtige, persönliche Einwirkung dieses außerordentlichen Mannes eine bestimmte, von dem spätern eigenthümlich unterschiedene Färbung empfängt, einen Glanz, der sonst den Anfängen, wenn wir sie der Blüthe vergleichen, nicht zu eignen pflegt.

Mit gleicher Sicherheit konnten wir unsere Abtheilungen durch das Verhältniß der Kunst des Tonsatzes zu dem Gemeinegesange nicht bestimmen lassen. Denn so gewiß auch in der früheren Zeit das sinnreiche, oft grüblerische Zusammenfügen, in der spätern das geistreiche, lebendige Entfalten des Tonsetzers das Bezeichnende ist; wie vermöchten wir den Zeitpunkt aufzuzeigen, wo Eines von dem Andern sich scheidet? weit hinauf dämmert dieses letzte bereits in die frühere Zeit, eine Weissagung dessen, was sich später erfüllen soll; lange noch reicht jenes erste hinab in die spätere, ein Zeichen dessen, was gewesen, und auch nicht sowohl aufhören, als eine neue tiefere Begeistigung erfahren soll. Eine solche Begeistigung,

vorbereitet in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, bahnt sich an mit dessen zweiter; unter den innern Kämpfen, welche diese während eines äußeren Friedens bringt, Kämpfe, deren Wesen die Einleitung zum zweiten Buche mit einigen Zügen darzustellen suchte, überwächst der geistliche Gesang, in engerem Sinn, die geistliche Dichtung, die Tonkunst gestaltet sich zu einer selbständigern, den innern frommen Sinn der Evangelischen lebendiger als jene abspiegelnden Kunst.

Mit dem siebzehnten Jahrhunderte jedoch, an dessen Schwelle wir nun stehen, entscheidet das Früher oder Später, obwohl keinesweges einflußlos, doch nicht mehr wesentlich und unbedingt über die Abschnitte unserer Darstellung. Nicht mehr ist es, wie zuvor, eine, stätig entwickelte Richtung, die wir verfolgen können; es stehen deren zwei nun nebeneinander. Lange noch, und kräftig, waltet in diesem Jahrhunderte diejenige fort, die wir mit dem Ausgange des sechzehnten zu einer hohen Blüthe entfaltet sahen; von Italien her, mit dem Beginne des siebzehnten, bahnt sich eine neue an. In jener älteren war der kirchliche Gemeinegesang zu der Kunst des Tonsatzes in ein bestimmtes, wesentliches Verhältniß getreten. Diese war in ihm sich selber zum Bewußtseyn gelangt, an ihm erstarkt; ihn hatte sie in das Kunstgebiet erhoben, seinen Geist, sein innerstes Wesen hatte sie zur Anschauung gebracht, in seinem Sinne zuerst einen eigenthümlichen, evangelisch-geistlichen Kunstgesang gezeitigt, während bis dahin der Sängerchor, dem Schmucke des Gottesdienstes der jungen Kirche dienend, im Allgemeinen nur mit den Formen aufgetreten war, die bereits dem Kunstgesange der alten Kirche geeignet hatten. Darin fanden wir Johann Eccards großes Verdienst, darin beruht es wesentlich und unstreitig, dadurch begründet sich seine tiefe, immerwährende Bedeutung für die Geschichte der heiligen Kunst. Vor ihm, mit, und nach ihm, erscheinen Andere, die, dem Kunstgesange ein getrenntes Gebiet neben dem Gemeinegesange anweisend, diesem letzten die Kunst des Tonsatzes unterordnen, und soweit nur sie mit ihm in Verbindung bringen mögen, daß sie ihn nothdürftig in das Gebiet der Kunst erhebe und darin erhalte, ihn trage und leite; Solche, denen das Entfaltende also für ihren Zweck hinter dem Passenden und Schicklichen, der Fassungskraft einer nicht eben weit vorgeschrittenen Gemeine Angemessensten zurückstehen muß. Dieser mehr praktische als eigentlich künstlerische Sinn wurzelt zwar bereits im sechzehnten Jahrhunderte, doch erscheint er dort mehr als weise Mäßigung, die, sich selber eine Schranke ziehend, innerhalb derselben den schöpferischen Geist walten läßt; im siebzehnten erst gewinnt er die eben beschriebene Gestalt. In dieser doppelten Beziehung waltet die ältere Richtung fort, lange über die Mitte des Jahrhunderts hinaus.

Neben ihr aber erhebt sich mit dessen Beginne jene neue, ursprünglich nicht zusammenhängend mit dem Gemeinegesange und den Schöpfungen des unbewußten Kunsttriebes, auf welche dieser sich gründet. Sie beruht wesentlich auf dem Kunstgesange, und bestimmter, bewußter, künstlerischer Absicht; zunächst in Italien tritt sie hervor, und indem sie einerseits bestrebt ist, die Tonkunst zu einem lebendigen Werkzeuge für den Ausdruck mannichfacher, wechselnder Bewegungen des Gemüthes zu bilden, andrerseits die zu großer Höhe gesteigerte Ausbildung der Kunstmittel nach allen Seiten hin für die Ergötzung des Ohres in Anspruch zu nehmen, erzeugen sich neue Darstellungsformen. Wir dürften glauben, daß diese mit dem eigentlichen Gegenstande unserer Darstellung in keinem, oder doch nur geringem Zusammenhange ständen, hätten wir nicht zu erwägen, daß die auf solchem Wege gebildete neue Setzweise, nachdem sie von begabten deutschen Meistern aus Italien herübergebracht, in unserem Vaterlande allgemach heimisch geworden war, nunmehr auch auf die aus dem Gemeinegesange für den Kunstgesang gewählten Aufgaben

übertragen wurde, und daß dadurch ein immer näheres Verhältniß derselben zu jenem sich anbahnte. So wird die allmählige Umgestaltung des Kunstgesanges für die Aufgabe unserer Darstellung von besonderer Wichtigkeit. Jetzt, wo die Gabe des Sängers und des Setzers zumeist in einer Person sich vereinigt, sind ausgezeichnete Meister des Satzes auch zugleich Erfinder neuer geistlicher Liedweisen. Die neuen Formen, welche sie für ihre zum Schmucke des Gottesdienstes bestimmten Kunstgesänge ersinnen und ausbilden, übertragen sie entweder auf solche Aufgaben, die sie dem Gemeinegesange unmittelbar entlehnen, oder sie verflechten die ihm angehörigen Schöpfungen des unbewußten Kunsttriebes auf irgend eine bedeutsame Weise mit ihren eigenen, in bewußter Absicht kunstmäßig hervorgegangenen. Der Choral gesellt sich dem Motett, er bekräftigt das Schriftwort, worauf dieses sich gründet; die Gemeine, in ihm vertreten, eignet sich die Verheißung, die Verkündigung, die Lehre und Ermahnung der heiligen Bücher an; es entsteht eine neue Art des kirchlichen Kunstgesanges, ein neues Verhältniß desselben zu dem der Gemeine, ein bestimmteres Einwirken jenes auf diesen, da jener es ist, durch den es sich anbahnt. Es ist auch nun jene Zeit der ersten Begeisterung vorüber, in der aus der Gemeine selbst die Weisen ihrer geistlichen Lieder hervorgingen; auf das Entschiedenste ruht deren Erfindung jetzt in der Hand begabter Kunstmeister. Waren diese zuvor, wenn sie die Gabe des Sängers besaßen, nur als die bewußteren Stimmen der Gemeine, als diejenigen erschienen, die, was sie in deren Sinne erfanden, auch harmonisch zu entfalten und auszugestalten wußten; so ist jetzt ihre Kunst eine selbständigere geworden, die Stimmen des Volkes sind neben ihr verstummt. Eine neue Richtung hat sie, die Meister der Kunst, befangen, und dieser gemäß erfinden sie nun; wie aber nun allgemach eine neue Gestalt des allgemeinen religiösen Sinnes, und des kirchlichen Lebens hervortritt, so leihen sie dem Ausdrucke desselben in der geistlichen Dichtung auch ein neues Organ des Gesanges. Empfing der Tonkünstler zuvor von seiner Zeit dasjenige, woran seine Kunst zu rechtem Selbstbewußtseyn erweckt, woran sie wesentlich heraufgebildet wurde; so giebt nun er aus dem Schatze seiner daran erwachsenen Kunst dasjenige her, dessen die Zeit zur Kündung ihres Inneren bedarf.

Diese beiden Richtungen, innerhalb deren freilich Früheres und Späteres entscheidet, wie überall, wo von einer Entwicklung die Rede ist, werden es nun seyn, wonach die Umgrenzung der beiden Bücher des zweiten Theiles unserer Darstellung sich gestaltet. Das erste wird die Betrachtung des Fortklingens älterer Kunst auch in die spätere Zeit hinein als Aufgabe sich stellen; das zweite wird die Keime der neueren Kunst und deren früheste Entwicklung zu erforschen trachten, und vordringen bis zu jener Zeit, wo die aus ihr hervorgegangenen Formen des Gesanges für die nun ebenfalls durch einen neuen Geist beseelte und umgestaltete geistliche Dichtung ein lebendiges Organ geworden sind. Auf diesem Wege allein ist für den überreichen Stoff des siebzehnten Jahrhunderts aus inneren Gründen eine Scheidung zu gewinnen, die eine Uebersicht zu gewähren im Stande ist. Eine Zeitabtheilung, da sie mit inneren Beziehungen nicht stimmen würde, könnte nur als eine willkührliche erscheinen.

Zwar möchte man glauben, an den dreißigjährigen Krieg ließe etwa eine solche Abtheilung sich knüpfen. Sein geschichtlicher Einfluß sei ein unstreitiger, auch lasse durch ihn das Jahrhundert in zwei fast gleiche Hälften sich theilen, und so werde eine Sonderung gewährt, derjenigen ähnlich, wie das sechzehnte sie gestattet habe. Allein nähere Erwägung zeigt diese Voraussetzung als eine unzulässige.

Mit den beiden tonkünstlerischen Richtungen, nach denen wir unsere Darstellung des evangelischen Kirchengesanges im 17ten Jahrhunderte abtheilen, steht der dreißigjährige Krieg in keiner solchen Verbindung, daß er uns veranlassen könnte, das Ganze derselben nach ihm zu ordnen. Die ältere Richtung war

eine aus dem vorhergehenden Jahrhunderte herübergebrachte; die neue hatte sich bereits angebahnt, und in Deutschland einigermaßen verbreitet, ehe noch die furchtbare Kriegesflamme dort wirklich entzündet wurde. Während diese nun unheilbringend fortras'te, erstarb allerdings mancher edle Keim, aus dem eine Kunstblüthe sich hätte entwickeln können, oder es versiegten doch die Mittel, durch die ein frisches Entfalten würde gefördert worden seyn. Beide Richtungen wurden dadurch gelähmt, am verderblichsten vielleicht die ältere. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein näheres, lebendiges Verhältniß zu der böhmisch-evangelischen Kirche, und namentlich zu ihrem eigenthümlichen, heiligen Gesange, der auf so sinnvolle Weise die Gemeine, den Chor, den Liturgen, zu gemeinschaftlicher, erbaulicher Thätigkeit vereinigt, wahrhaft erfrischend und erneuend auf die lutherische hätte einwirken können. Diese hätte jener die Kunst des Tonsatzes zugebracht, deren sie noch ermangelte, und hätte von ihr eben jene, dort vorzugsweise entwickelte Anordnung des Kirchengesanges empfangen. Alle Voraussetzungen dazu waren gegeben; die Annäherungen beider Kirchen, eben in der genannten Beziehung, durch den ganzen Lauf des 16ten Jahrhunderts bis zum Beginne des böhmischen Krieges hin, lassen es kaum bezweifeln. Mit dem Ausgange desselben hatte jedoch die alte Brüderkirche der verderblichste Schlag getroffen, von einer Entwicklung derselben, nach irgend einer Seite hin, konnte fortan die Rede nicht mehr seyn, und eine Berührung des bisher Bestandenen und der lutherischen Kirche vermittelte sich lediglich durch die in Deutschland verbreiteten Gesangbücher jener andern; durch Beschäftigung mit einem Vergangenen, nicht durch unmittelbare Einwirkung eines Fortlebenden. Nur eine Zeit des Friedens hätte auf solchem Wege die Möglichkeit einer belebenden, forterzeugenden Berührung gesichert; Unruhe, Verwirrung, ja unerhörte Leiden, schlossen sie gänzlich aus. Der von Johann Eccard in Preußen ausgestreute Same — oder sagen wir lieber, das von ihm aufgestellte Vorbild der Erhebung des Gemeinegesanges in ein höheres Kunstgebiet, und der lebensfrischen Entfaltung eines, ihm gegenüberstehenden Kunstgesanges — blieb nicht ohne Seegen, ja, selbst vor den unmittelbaren Einwirkungen des heillosesten Krieges bewahrt, wenn gleich andere Drangsale, wie wir später sehen werden; der Preußischen Tonschule eine besondere Färbung gaben, abweichend von jener kräftigen Frische, die durch Eccard ihr geliehen war. Allein diese Schule, war sie auch, wenn wir uns so ausdrücken wollen, eingehegt, war damit zugleich abgesperrt von dem ferne liegenden Deutschland, eben durch den Krieg; und in späterer Zeit, wo sie dem allgemeinen Vaterlande hätte näher treten können, hatte die neue Richtung dort schon so das Uebergewicht erhalten, daß nur der Theil der Hervorbringungen späterer Preußischer Tonkünstler in Deutschland einiges Anerkenntniß fand, der dem herrschend gewordenen Neuen sich näherte, während die herrlichen, tiefsinnigen Schöpfungen des Hauptes jener Schule dort fast unbekannt blieben, und ihre Einwirkung nur eine mittelbare genannt werden darf. So war es mit der Kunstthätigkeit in älterem Sinne beschaffen; und dennoch dauerte sie noch über den Krieg hinaus, wenn auch vielfach eingeengt, doch ungebrochen fort. Auch die neuere fand sich gedämpft, doch nicht in dem Maaße beschränkt wie jene. Verödung, Verarmung hemmten ihren Aufschwung: wie sie aber auf Anregungen vom Auslande her beruhte, wo eine Kunstblüthe in jenem neuen Sinne ohne störende Einwirkung von Außen, im Schutze des Friedens, im Schooße des Reichthums, unterdeß hatte gezeitigt werden können, so hielt man sich nun, als man wieder aufathmen konnte von dem schweren Drucke der Vergangenheit, an die Vorbilder, welche dort hervorgegangen waren, wirkte also in gleichem Sinne fort als früher. Freilich hätte dadurch jede Entwicklung in vaterländischem Sinne nothwendig aufhören müssen, wäre nicht jener Mann, der vor Allen auf der Seite des Neuen stand, durch den es zuerst und zumeist in Deutschland

verbreitet worden war, der in dem damals mächtigsten, einflußreichsten protestantischen deutschen Lande, in Sachsen, mit seinem Wirken heimisch war, und dessen langes, thätiges Leben nicht allein die ganze Zeit des dreißigjährigen Krieges umfaßte, sondern auch fast um ein Menschenalter darüber hinausreichte — wäre nicht Heinrich Schütz ein deutscher Mann in ächter Bedeutung des Wortes gewesen, und hätte er nicht mit jenen ausländischen Formen in wahrhaft deutschem Sinne gewaltet, obgleich nun sie bei weitem in unserem allgemeinen Vaterlande die Oberherrschaft gewannen.

So können wir denn allerdings einen sogar bedeutenden Einfluß des dreißigjährigen Krieges auf den evangelischen Kirchengesang nicht ableugnen, einen zerstörenden, und einer bestimmten Richtung des Schaffens dennoch mittelbar selbst förderlichen; daran aber würden wir eine übersichtliche Anordnung unseres Stoffes immer nicht lehnen können. Eben so wenig könnte dieses geschehen, wenn wir das Verhältniß jenes Kampfes zu der deutschen, evangelisch-geistlichen Dichtung dabei zu Grunde legen wollten. Er war eine harte, schwere Kreuzesschule; wie leichtsinnige, unbefestigte Gemüther in der allgemeinen Entsittlichung zu Grunde gingen, die er mit sich führte, so öfnete er besser begründeten, ernsteren, das Auge über die Ursachen eines solchen allgemeinen Verderbens; durch unerwartet, plötzlich eindringende, unerträgliche Leiden lehrte er die Nothwendigkeit, auf die Stunde der Prüfung gefaßt, in ihr gerüstet zu seyn, er lenkte bei harten Verlusten den Blick auf die ewige Quelle wahren Trostes, und so hat mancher Begabte wohl durch ihn erst seine Weihe empfangen. Doch sind der geistlichen Dichter, deren Wirksamkeit den Zeiten des dreißigjährigen Krieges angehört, nicht eben viele. Opitz (1597—1633), Flemming (1609—1640), Meyfart (1590—1642) haben Weniges nur, wenn gleich Einzelnes Bedeutende, für den evangelischen Kirchengesang beigesteuert, um Vieles mehr Michael Altenburg (1583—1640), Johann Heermann (1585—1647), Martin Rinckart (1585—1649), Matthäus Apelles von Löwenstern (1594—1648); allein, wo diese Dichter — wie der Zuletztgenannte, und Michael Altenburg — neben dieser ihrer Gabe zugleich die des Sängers und Setzers besaßen, klang in ihnen, als solchen, stets noch die ältere Richtung geistlichen Gesanges nach, eben sowohl als in den Tonmeistern, die den Uebrigen, in denen jene Gaben nicht vereint waren, sich anschlossen, wie Johann Crüger und Melchior Franck. Nicht anders aber war es — der Preußischen Ton- und Dichterschule nicht zu gedenken, von der wir nur eben ausgesagt, daß sie der unmittelbaren Einwirkung des 30jährigen Krieges entzogen geblieben — auch mit dem größesten geistlichen Dichter des Jahrhunderts der Fall, mit Paul Gerhard (1606—1676), dessen Wirksamkeit wir urkundlich nicht früher als bis in das Jahr nach dem Abschlusse des westphälischen Friedens (1649) hinauf verfolgen können, wenn auch zerstreute Andeutungen in einzelnen seiner Lieder auf eine ältere Zeit zu deuten scheinen, ja auf das Entstehen dieser Lieder während der Kriegesstürme. Gerhards Sänger, Johann Crüger, Joh. Georg Ebeling, Hintze, stehen dem Wesentlichen nach, auf der Seite des Alten, wenn auch dessen Bezeichnendes bei ihnen allgemach zu erbleichen beginnt, und Andeutungen einer neuen Zeit in ihren Werken sich kund geben; erst unter den Gliedern des zahlreichen Sängerkreises, der um den rüstigen Rist sich schaart (1607—1667), dessen Thätigkeit auf dem Gebiete des geistlichen Liedes gegen das Ende des dreißigjährigen Krieges beginnt, gehören die meisten der neuen Richtung geistlichen Gesanges an.

Es ist augenscheinlich, daß, unsere Darstellung nach Zeitabschnitten eintheilend, wir hienach weder Uebersicht, noch Klarheit gewinnen könnten. Der Mißstand, der bei der gewählten Eintheilung hin und wieder eintreten könnte, daß Späteres dem Früheren vorausgenommen werden müßte, irgend eine

einzelne Beziehung jenes zu diesem aber dennoch in Betracht zu nehmen wäre, ist von nur geringer Bedeutung, und es wird hoffentlich zu erreichen seyn, durch genügende Andeutungen die Vollständigkeit und den Zusammenhang der Darstellung zu sichern, dabei aber ermüdende Wiederholung wie unbequeme Vorwärtsbeziehung zu vermeiden.

Der bedeutende Einfluß, den der Kampf theologischer Buchstabengelehrsamkeit und starrer Gesetzesstrenge gegen eine auf lebendigeres Verständniß der Schrift, und deren unmittelbares Eingreifen in das Leben hinwirkende Sinnesrichtung in der evangelischen Kirche auch auf deren Kirchengesang übte, auf Dichtung wie Gesang im engern Sinne; — dieser Einfluß überwiegt den des dreißigjährigen Krieges um gar Vieles. Er macht sich zumahl gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts geltend, und wenn unser zweites Buch, wie wir verheißen haben, in seiner späteren Hälfte die Zeit schildern soll, wo die aus der neuen tonkünstlerischen Richtung hervorgegangenen Formen auch einer neuen Art geistlicher Dichtung zu lebendigen Organen werden; so schließt sich hier ein aus inneren Gründen gewählter Abschnitt durch einen bestimmten Zeitpunkt befriedigend ab, und es bedarf nicht erst des Versuches, eine solche Abgrenzung zu rechtfertigen.

Erster Abschnitt.

Nachklänge des sechzehnten Jahrhunderts in Setzern und Sängern des beginnenden siebzehnten.

Der allgemeinen Ueberschrift, mit der wir das erste Buch dieses zweiten Theiles unserer Darstellung bezeichneten, geben wir in der des gegenwärtigen ersten Abschnittes derselben eine etwas nähere Bestimmung. Er soll von Sängern und Setzern des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts handeln, in denen die Art und Kunst des vorangehenden nachklingt, die im Sinne derselben F o r t ü b e n d e sind.

Alle diese Meister, im sechzehnten Jahrhundert geboren, haben auch, mehr oder minder, in demselben ihre frühesten Eindrücke empfangen, sind mit den besten Werken desselben genährt worden. Die neue Richtung des beginnenden siebzehnten hat sie entweder gar nicht, oder doch nicht wesentlich berührt, auch ist wohl der eine oder andere unter ihnen mit einem einzelnen Werke schon im sechzehnten Jahrhunderte aufgetreten. Nun könnte es scheinen, daß, wollten wir sie diesem Jahrhunderte auch nicht beirechnen, wir sie doch hätten in dem Berichte über dasselbe abhandeln können, mit eben dem Rechte als Andere, deren für uns wichtigste Werke erst in den früheren Jahren des siebzehnten erschienen. Allein mit Ueberzeugung ist eben d i e s e Stelle gewählt, um über sie zu berichten. Jene andern Meister reichten eben nur hinein in das siebzehnte Jahrhundert, diese wurzeln tiefer in demselben mit ihrer Thätigkeit, die sich noch weit in die Zeiten des dreißigjährigen Krieges hin erstreckt, als das Neue in Deutschland bereits festen Fuß gefaßt hatte. Es ist aber bemerkenswerth, zu sehen, wie lange, und immer noch mit ungebrochener Lebenskraft, das Alte daneben fortwaltete, in was für Formen dieses geschahe, in welchem Sinne diese angewendet wurden. Daran wird auch die Anordnung unseres Berichtes sich knüpfen. Er

wird sich unter diesen Meistern zunächst mit denen beschäftigen, die mit Bezug auf den evangelischen Kirchengesang nur Setzer waren, und sie nach dem Alter derjenigen Richtung der Kunst des Tonsatzes, die in ihnen sich fortpflanzte, auf einander folgen lassen; dann aber zu denen sich wenden, welchen auch die Sängergabe gewährt war, Meistern, deren Einigen wir Singweisen verdanken, die zu den ausgezeichnetsten des evangelischen Kirchengesanges gehören. Allein nicht alle Meister des 17ten Jahrhunderts, in deren Schöpfungen wir Nachklänge des 16ten wahrnehmen, fassen wir in diesen ersten Abschnitt zusammen. Nur mit denjenigen, seyen sie Sänger und Setzer, oder auch nur das letzte gewesen, beschäftigen wir uns hier, in denen eine eigenthümliche Richtung verhältnißmäßig zurücktritt, die unter die allgemeine Bezeichnung, mit der wir diesen Abschnitt überschrieben, am füglichsten zusammengefaßt werden können. In einem zweiten gehen wir sodann zu der Preußischen Tonschule über. Diese betritt eine eigenthümliche Bahn im Tonsatze, aber eine solche, die schon mit dem Ausgange des 16ten Jahrhunderts durch den treflichen Meister vorgezeichnet war, den wir in dem letzten Abschnitte des ersten Theiles vorüberführten. Die Preußische Tonschule erscheint also als eine fortübende zwar, allein in besonderer Richtung, sie erheischt daher eine eigends umgrenzte Darstellung. Unter den ihr angehörigen Gliedern werden wir einzelne finden, die von der neuen Richtung des Jahrhunderts berührt waren, selbst bedeutender noch als die Meister, mit denen wir uns hier beschäftigen. Allein so überwiegend ist die durch die Schule bedingte Sinnes- und Kunstrichtung, daß innerhalb derselben gegen diese Richtung sich ein Widerstreben bildet, und das freie Wirken in deren Sinne hemmt. Von der Preußischen Tonschule wenden wir uns dann in einem dritten Abschnitte zu den Berliner geistlichen Sängern. War in jener Schule, so wenig ihren Gliedern die Gabe des Gesanges — der Melodieerfindung — gebrach, doch die Gewandheit im Tonsatze das Vorherrschende, so tritt in den zu Berlin wirkenden Meistern vorzugsweise die Gabe des Gesanges hervor, und weniger die des Tonsatzes. Mit ihnen finden wir den leichtesten, zweckmäßigsten Uebergang zu unserem zweiten Buche. Denn in ihren Weisen, so treflich sie auch sind, verschwindet doch allgemach die kräftige Färbung, die den kirchlichen Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts von ihrem Ursprunge her eignet, und die ihnen die Tonart des alten römischen Kirchengesanges, dem Rhythmus der Volksgesänge sich vereinend, gewährt. Am längsten noch waltet dieser letzte in ihnen vor, als ein Bezeichnendes, wenn wir ihn auch in denjenigen ihrer Erfindungen nicht mehr vorfinden, die noch bis in unsere Gegenwart forttönen, wie er denn auch einigen derselben schon ursprünglich nicht eigen war. Allein diese Meister gehen deshalb nicht mit Wahl und Absicht auf einem neuen Wege fort; es ist ein unbewußtes Berührtseyn durch die neue Richtung ihrer Zeit, was sie auszeichnet, woran das Erlöschen der älteren sich knüpft. Sind sie nun auch als Tonsetzer weniger bedeutend, so betreten sie doch eben in dieser Beziehung einen neuen Weg. Für die Erhebung des Gemeinegesanges in das Kunstgebiet haben sie freilich ein bestimmtes Feld sich enge umgrenzt; doch leihen sie demjenigen, was sie jenem als Aufgabe entlehnen, was sie für ihn erfinden, einen neuen Schmuck, den einer selbständigen, dem Gesange gesellten Instrumentalbegleitung. Sie erscheinen daher nicht mehr allein als Fortübende, sondern auch als Fortstrebende, und in diesem Sinne schließen sie denen sich an, von welchen wir in unserem zweiten Buche handeln werden.

Haben wir nun hiermit die Aufgabe unseres gegenwärtigen ersten Abschnittes bestimmter umgrenzt, und sein Verhältniß zu den beiden ihm folgenden näher dargelegt, so kehren wir jetzt zurück zu jener, um uns mit ihr an diesem Orte ausschließend zu beschäftigen.

So sehr schon in der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts diejenige Art der Behandlung des Chorals zurücktrat, die dessen frühere Jahre bezeichnet, so blieb sie doch selbst in dem siebzehnten noch nicht ganz ohne Vertreter. Zu den vorzüglichsten unter diesen gehört **Christoph Thomas Walliser.** Sein Geburtsjahr ist unbekannt; wir wissen nur, daß er aus Straßburg stammte, und am 26sten April 1648 dort sein Leben beschloß. Er kann deshalb nicht Urheber eines Liedes und seiner Singweise seyn, das wir in den 1569 bei Theodosius Reichel zu Straßburg erschienenen Kirchengesängen (Bl. 236b) mit seinem Namen überschrieben finden: „Am End' hilf mir, Herr Jesu Christ"; weil sonst vorauszusetzen wäre, daß er ein fast hundertjähriges Alter erreicht habe. Wahrscheinlicher mag es von seinem Vater, wohl einem dortigen Geistlichen, herrühren, der mit ihm gleiche Taufnamen hatte. Die Nachrichten über ihn, die wir großentheils aus Johann Gottfried Walthers musikalischem Wörterbuche schöpfen, der sich dabei ganz im Allgemeinen auf Wittenii Diarium biographicum bezieht, sind nur dürftig. Wir erfahren dadurch, daß Walliser nach zehnjährigen Reisen, etwa 1599, nach Straßburg zurückgekehrt sei, und an der dortigen Schule als achter College eine Anstellung gefunden habe, daß er dann Vicarius des Capitels von St. Thomas geworden, ordentlicher Musikus an dieser Kirche, dem Münster, und der hohen Schule. Was er hier, durch Rede und Schrift, lehrend geleistet, liegt außer den Grenzen unserer Darstellung; über einen Theil seiner tonkünstlerischen Hervorbringungen sind wir, bei dem Mangel eigener Anschauung, zu berichten außer Stande. Dahin gehört der von ihm zu gleichen Stimmen (ad aequales) gesetzte Chor der Wolken aus Aristophanes bekannter Comödie (1613); drei-, vier-, fünf- bis zehnstimmige Chöre zu dem Schauspiele „Elias" aus der heiligen Geschichte; 4, 5 und 6stimmige Chöre zu der Tragicomödie „Chariclia", die auf dem akademischen Theater zu Straßburg 1614 aufgeführt wurde. Es wäre anziehend, namentlich das erste dieser Werke zu kennen, von dem sich voraussetzen läßt, daß es einen Versuch enthalte, die Maaße der Chöre in den griechischen Schauspielen durch unsere Tonkunst zu versinnlichen; um so mehr, da eben in jener Zeit man in Italien bemüht war, in der Oper die Tragödie der Alten herzustellen, ein Unternehmen, das in anderem Sinne auch in Deutschland Anklang gefunden haben wird, wo man viel früher schon die musikalische Darstellung der lyrischen Maaße lateinischer Dichter versucht hatte, und nun, dadurch angeregt, wie es scheint an eine um Vieles mehr schwierige sich wagte, obgleich damit in den Grenzen der Schule bleibend. Mit dieser Beschränkung werden wir zugeben dürfen, daß Walliser von der neuen tonkünstlerischen Richtung des beginnenden 17ten Jahrhunderts berührt worden sei; nicht, insofern er neuer Ausdrucksmittel und Darstellungsformen sich bemächtigte, wie sie damals in Italien hervorgingen, sondern indem er früher begonnene, durch das ganze vorangehende Jahrhundert fortgesetzte Versuche inniger Vereinigung der Dichtkunst und des Tonsatzes in einem weiter gehenden Sinn, aber mit den bisher angewendeten Mitteln wieder aufnahm. Diese Ueberzeugung giebt uns Wallisers Hauptwerk, das uns hier vorzüglich zu beschäftigen hat, und in welchem wir ihn lediglich in einer, aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts in die spätere durch Matthias Lemaistre und Anton Scandelli übertragenen Richtung — der motettenhaften Behandlung von Choralweisen — thätig finden werden. Schon im Jahre 1602 waren zu Nürnberg, bei Catharina Dietrichin gedruckt, acht fünfstimmige Tonsätze über Melodieen von Kirchenliedern unter seinem Namen erschienen. Ihr Herausgeber war Paul Nigrinus, öffentlicher Notar in jener Reichsstadt; sie sollten, seiner Angabe nach, durch ihres Urhebers und des Magister Christoph Donauer Freigebigkeit sein Eigenthum geworden seyn. Als Eigenthümer hatte er auch damit geschaltet, er hatte sie vier Nürnberger Freunden als Ehren-

geschenk gewidmet, lobpreisende Gedichte nach Weise der Zeit ihnen vorangestellt, und eines dieser Art auch von dem dortigen Diaconus der heil. Geistkirche, M. Christoph Reich erhalten, dessen Inhalt zufolge, wer den Marentius und Horaz Vecchi nicht kenne, nur an diesen heimischen Tonkünstler sich zu halten habe, wenn er das ganze Latium kennen lernen wolle. Denn in Wenigem biete Walliser gar Vieles, alle Musen Italiens vereinige er in sich. Und doch, solcher hochtönenden Lobsprüche ungeachtet, war der Meister mit dieser Ausgabe höchlich unzufrieden. In der Vorrede des späteren Werkes, zu dem wir bald übergehen werden, erzählt er uns, er habe gleich Anfangs — nach seiner Rückkunft in seine Vaterstadt — einige Kirchengesänge in der Art zu behandeln begonnen, wie er deren jetzt selber herausgebe, sie seien jedoch wegen der Kürze der Zeit, die er darauf habe verwenden können, ziemlich roh und „unzeitig" gewesen. Nun hätten sich aber Etliche gefunden, „die solche heimlicher weiß, entweder unter der Predig auf Schreibtaffeln, oder auß des Organisten Tabulatur, oder wie sie dieselb haben können, außgeschrieben, die Noten zertheilt, und den Text nach Gutdünken applicirt, auch wohl hin und wieder, was er aus guter Affection Wohlbekannten communicirt, für das Ihrige, nicht ohne ihren geringen Profit distrahirt und dedicirt, ja, das noch mehr, unwissend seiner, in öffentlichen Truck (guter, oder welcher Meinung, sei ihm verborgen) außgehen lassen", welches er an seinen Ort stelle. Dadurch sei er veranlaßt worden, den einen und andern dieser Sätze vorzunehmen, nach dem Sprichwort, daß gemeiniglich die letzten Gedanken die besten zu seyn pflegten, sie zu überarbeiten, was ihm Niemand verdenken werde, und sie in dieser neuen Gestalt öffentlich zu machen. Der erste Theil dieses auf solche Weise erneuerten Werkes erschien 1614 in sechs Stimmbüchern bei Paul Ledertz zu Straßburg, unter dem Titel: „Ecclesiodiae, das ist Kirchen Gesäng. Nemblichen die gebräuchlichsten Psalmen Davids, so nicht allein viva voce, sondern auch zu musikalischen Instrumenten Christlich zu gebrauchen. Mit 4, 5 und 6 Stimmen componiret durch Christoph Thomam Walliser, Argentinensem, Praeceptorem Classicum und Musicum ordinarium daselbsten." Das Werk ist „den Pflegern, Pfarrherrn, Helfern, und ganzen Gemeinden der sieben Kirchspiel in Straßburg" gewidmet: „des Münsters, der Stiften S. Thomä, alten und jungen S. Peters, S. Nicolai, Wilhelmi und Aureliä."

Die Zueignung beginnt mit dem Erwähnen der Gebote des Herrn nach David, ihn mit Gesang, Saiten, Pfeifen, Posaunen, Cymbeln, Harfen, Pauken und Reigen zu loben, und mit dem Preise der Pracht des Tempeldienstes unter Salomon. Dann fährt der Verfasser fort: „Ein solcher löblicher, und Gott wohlgefälliger Gebrauch des Lobgesangs ist durch Hilf christliebender Leut' heutigs Tags, Gottlob! in dieser Stadt Straßburg dahin gelangt, daß derselbe nunmehr in allen Kirchen bei den sonntäglichen Amtpredigten mit der Orgel und Musica figurali in vollem Schwange geübet und getrieben wird, ja, in denen auch zuvor keine Orgel' waren, dieselbige nunmehr an- und aufgerichtet worden. Und zwar nach der Lehr' des heiligen Apostels Pauli (I. Corinther 14. V. 40), daß alles ehrlich und ordentlich zugehen solle, also, und in dieser Ordnung: daß er (der Lobgesang) nicht mit frembden Stücken oder Motetten — die zwar nach vollendeter Predig und gegebener Benediction und Dimission, erst pflegen geübt und gebraucht zu werden — sondern eben mit demjenigen, so hernacher die Gemeinden singen sollen, angefangen; und da bisweilen der Gesang etwas lang, abgetheilet, und der Vers, so hernach zu singen, mit der Orgel und Musica, dazwischen georgelt und gesungen wird. Wie nicht weniger nach der Absolution ein Gloria, und dann zu End der Predig, vor der Dimission des Volks, etwan ein kurzer Psalm, mit voriger Ordnung, der Gemein' vorgeorgelt, und von derselben nachgesungen

wird.“ Den ferneren Bericht des Meisters fassen wir kürzer zusammen, und bedienen uns nur hin und wieder seiner eigenen Worte, sie vor dem Übrigen auszeichnend. Er sagt: Vor 14 Jahren, nachdem er von den Scholarchen und dem Schulconvent zum praeceptor classicus bestimmt, auch von dem Capitel des Thomasstiftes befehligt worden, die dort rühmlich angefangene Musik ferner zu regieren und fortzupflanzen, habe er sich die Composition der gewöhnlichen Kirchengesänge besonders angelegen seyn lassen. Er habe darin gestrebt, den dortigen Choral, soviel möglich, zu observiren, daß er von der Gemein' recht gehört und verstanden werden möge; „daher erfolgt“ — fährt er fort — „daß vor ungefähr acht Jahren durch Einen löblichen Magistrat allhier solche Musik auch im Münster auf die sonntägliche Abendpredigt (da es zuvor niemals bräuchlich gewesen) anzustellen und zu regieren mir gnädig anbefohlen worden.“ So sei dieses Werk entstanden, das er nunmehr seinen Gönnern überreiche. — In der Vorrede, die er „Lectori benevolo“ überschreibt, fügt unser Verfasser hinzu, nachdem er, als erste Veranlassung der Herausgabe seiner Sammlung das schon zuvor Erzählte vorangeschickt hat: „für das ander' hab' ich in diesem meinem Werklein dahin, und sonderlich auf die Abtheilung dieser unserer allhiesigen Kirchen gesehen, und derselben nach, auf jeden Psalm zuletzt den Vers, so gemeiniglich zum andern mal vorgeschlagen und musicirt wird, also gesetzet, daß die Gemeine eben denselben, so zuvor von der Orgel gehöret worden, wieder anfahet; folgends auch in etlichen das Gloria, so nach vollendeter Absolution gemeiniglich gesungen wird, entweder mit mehren Stimmen, oder auf ein' ander' Art, also componiret, daß man wohl ohne besondere Hinderniß auch unter das Gloria den Psalm, und vice versa auf den Psalm das Gloria, oder auch nach Gefallen die andern Vers accomodiren und untersetzen kann; bisweilen auch ein' Psalm, weil die Orgeln in unsern Kirchen nicht ein' gleiche Höhe haben, ex diversis clavibus gesetzt.“ Er empfiehlt, weil die Psalme nach madrigalischer Art gesetzt seien, „ein fein langsamen Takt“, das baldige Wiederholen der Strophe in gleichem Takt bei Eintritt der Repetition, welches auch bei proportionibus, „wo die an die Hand kommen“ könne observiret werden; „würde auch nicht übel stehen, so man dieselben mit gelinder Stimm und stillen Registern adornirte und zierte.“

Beides, die Widmung wie das Vorwort dieses Werkes, geben uns einen willkommenen Aufschluß über die Beschaffenheit des musikalischen Gottesdienstes in der Reichsstadt Straßburg um den Beginn des 17ten Jahrhunderts. Straßburg, früher, wie es scheint, in dem strengeren Sinne der Anhänger Zwingli's, dem Schmucke der kirchlichen Feier abhold, hatte allmählig bis dahin der Tonkunst als solcher, in ihrer vollen Ausbildung durch den mehrstimmigen Satz, die Thore seiner Kirchen geöffnet, und die Gemeinen erfreuten und erbauten sich an ihr. Auch ganz freie Erfindungen älterer und mitlebender Tonmeister in Motetten, und dergleichen kunstreichen Formen waren vom Gebrauche bei dem Gottesdienste nicht ausgeschlossen, aber an das Ende desselben verwiesen: bei dem Haupttheile desselben sollten nur solche Gesänge zugelassen werden, die mit demjenigen, was die Gemeine zu singen hätte, in naher Verbindung standen, indem sie die einzelnen melodischen Wendungen derjenigen Singweisen kunstreich ausführten, die den für die Gemeine jedesmahl gewählten Liedern eigneten. Der Sängerchor mit Begleitung der Orgel sollte der Gemeine die Melodie zuerst vortragen, damit sie dieselbe sich einpräge; in einfachem Satze unstreitig, weil sonst diese Absicht nicht hätte erreicht werden können; dann sollte der kunstreichere Gesang, auf dieser Melodie, als seiner Grundlage beruhend, von der Orgel und mancherlei Instrumenten begleitet, mit dem einfacheren der Gemeine abwechseln, auch, bei längeren Liedern, dazwischen wieder einmahl das Vorsingen einer einzelnen Strophe in der erst

beschriebenen Art eintreten. Die Psalmlieder wurden, nach einem von der katholischen Kirche herübergenommenen Gebrauche, herkömmlich mit dem Gloria beschlossen, der Doxologie: Ehre sei Gott dem Vater und dem Sohne, und dem heiligen Geiste rc., wie wir denn, zumahl in süddeutschen kirchl. Gesangbüchern, dergleichen, in Reime gebracht, und den Maaßen der einzelnen Psalmlieder angepaßt, häufig finden, um davon bei dem gottesdienstlichen Gesange Gebrauch zu machen. Walliser hatte nun, allen diesen Gebräuchen sich anschließend, seine Tonsätze so eingerichtet, daß eine jede einzelne Strophe der Psalmlieder, deren Melodie sie behandelten, eben wie die Doxologie, ihnen ohne Mühe untergelegt, und so der Wechsel des Gemeine- und des Chorgesanges nach Belieben eingerichtet werden konnte. Wir erkennen deutlich aus diesem Allen, daß man überall auf verschiedenen Wegen ernstlich bemüht war, Kunstgesang und Gemeinegesang in lebendiges Verhältniß zu einander zu bringen, der Gemeine das Verständniß jenes ersten zu eröfnen, damit nicht etwa bloß eine Kunst für die Kundigen und Gelehrten in der Kirche walte, wie es in der alten mißbräuchlich der Fall gewesen sei. In seiner Widmung sagt Walliser, daß er den in seiner Vaterstadt gebräuchlichen Melodieen, so viel ihm möglich gewesen, nachgegangen sei, damit sie von der Gemeine recht gehört und verstanden werden möchten. Dies ist jedoch nicht in dem Sinne zu verstehen, wie Eccard, Gesius, Haßler ein Ähnliches ausgesprochen haben. Die funfzig Tonsätze über Singweisen bekannter Psalmlieder, welche die Ecclesiodiae enthalten, sind ohne Ausnahme in fugirtem Styl gesetzt, den der Meister als madrigalisch bezeichnet, weil er sich dabei der Abstufung durch Viertel- und Achtelnoten häufig bedient hat, nicht in bloß verknüpfenden Sätzen und im Durchgange, sondern in wesentlichen Theilen der nachgeahmten melodischen Wendungen; weshalb er denn auch, um Verwirrung und Undeutlichkeit zu verhindern, die langsame Bewegung empfohlen hat, damit man nicht etwa, wie bei Motetten, die ¾Note als das Regelnde annehme, und dadurch den Fortschritt des Gesanges übereile. In nur zweien dieser Sätze ist die Grundmelodie unvermengt mit Zwischensätzen anzutreffen; in dem 18ten, einer fünfstimmigen Behandlung der bekannten Singweise für Matthäus Greiters Lied über den 51sten Psalm: „O Herre Gott, begnade mich" und in dem 32sten, einer ebenfalls fünfstimmigen der Melodie des Liedes: „Es sind doch selig alle die" über den 119ten Psalm. In jener ersten wird die Melodie durch den Tenor geführt, in dieser letzten durch die Oberstimme; in beiden geht ein langes Wechselspiel der anderen Stimmen, welche die Grundweise meist in Tönen von kürzerer Dauer, und deshalb beschleunigter Bewegung, einander nachahmend, hören lassen, dem Eintritte derselben voran. Mit dem Ende des ersten Stollen des Aufgesanges wird das Gewebe der Stimmen durch einen Schlußfall in ihnen allen unterbrochen, und erst bei dem Ausgange des gleichbetonten zweiten Stollen knüpft es sich ohne Unterbrechung weiter fort. Bei einem solchen Ruhepunkte will der Meister kein zögerndes Verweilen im Vortrage, es soll nicht länger dauern, als daß der ebenmäßige Fortgang in gleicher Bewegung gesichert werde. Dieses meint er, wenn er das Wiederholen der Strophe — des Stollen, als Gliedes von dem Aufgesange — in gleichem Takt bei Eintritt der Repetition empfiehlt. Auch war es nöthig, dieses zu bemerken, da in den einzelnen Stimmen die Dauer des Schlußtons für den ersten Ruhepunkt nicht bezeichnet ist, sondern das nach der Wiederholung an ihn sich fortknüpfende Tongewebe sofort aufgezeichnet, über ihm selbst aber nur das gewöhnliche Ruhezeichen steht, das die Länge des Verweilens ungewiß läßt. Eine gleiche Ebenmäßigkeit will er bei den Proportionen beobachtet wissen, — der Wieder-

holung oder Einführung einzelner melodischer Wendungen in ungeradem Takte — so daß das Ganze in ruhigem, geordneten Flusse feierlich dahinströme. Man darf dem Meister Gewandheit in der Stimmenführung, in der Verflechtung der aus der Grundmelodie entlehnten Nachahmungen zugestehen, man muß ihm nachrühmen, daß in diesem Gewebe das Bezeichnende dieser Weise stets erkennbar und eindringlich hervortritt, daß auch in den beiden Fällen, wo dieselbe als fester Gesang diesem Gewebe sich gesellt, der Eintritt derselben durch die längere Dauer ihrer Töne nachdrücklich bemerkbar wird, und gegen die Beweglichkeit der anderen Stimmen sich geltend macht. Dadurch ist aber in dem einen dieser Fälle der Übelstand nicht gehoben, der durch ihre Lage im Tenor herbeigeführt wird; in dem zweiten entsteht ein anderer dadurch, daß die melodieführende Oberstimme durch die zweite Stimme gleich in der ersten Zeile durchweg überschritten wird, und so fast überall durch das Ganze hin, mit alleiniger Ausnahme der beiden ersten Zeilen des Abgesanges. Man wird bei diesem Satze jedoch annehmen dürfen, daß nur die Grundmelodie zur Ausführung durch Gesang bestimmt gewesen sei, die übrigen Stimmen aber, wie der Meister selbst es für geeignete Stellen wünscht, „mit linden Instrumenten und stillen Registern adornirt und gezieret" gewesen, wo dann allerdings das Umspielen des Gesanges, der durch die Farbe seines Tones und das gesungene Wort schon vor dem Übrigen sich hervorhebt, von eigenthümlicher Wirkung ist. Schon der Inhalt des 119ten Psalms, und die vor allen übrigen ausgezeichnete Behandlung seiner Melodie scheint auf diese Art der Ausführung zu deuten. Es werden in ihm Diejenigen gepriesen, die in dem rechten Glauben wandeln, in dem Gesetze des Herrn; dieser stätige, unverrückte Wandel drückt sich am bedeutsamsten aus durch die herrschende Stellung, welche die Weise des Liedes erhalten hat, und jene tritt noch mehr hervor, wenn diese allein durch eine Menschenstimme vorgetragen wird. Ja, es ist jene Anordnung für den gegenwärtigen Fall noch um so wahrscheinlicher, weil dem Eintritte des festen Gesanges hier ein ungewöhnlich langes Vorspiel (von 13 Takten zu 4 ²/₄Noten) vorangeht, das sich schon über alle drei Melodiezeilen des ersten Stollen verbreitet. Vielleicht ist man auch in dem zweiten Falle auf ähnliche Weise verfahren. Dem sei nun wie ihm wolle; wenn wir auch zugeben, daß in beiden, weil der stetige, unzertrennte Fortschritt des Liedes und der Melodie in einer Stimme mindestens gesichert war, eine aufmerksame, und, in der Mehrzahl ihrer Glieder, der Tonkunst nicht unerfahrne Gemeine den vollen Eindruck des Gesungenen als eines Liedes habe empfinden können, so müssen wir dieses doch bei den übrigen 48 Tonsätzen über Psalmweisen bezweifeln, wo innerhalb des Auf- wie des Abgesanges die melodischen Wendungen der einzelnen Zeilen der Gesangsweise mit ihren Worten unaufhörlich wiederholt werden, und keinesweges zu größerem Nachdrucke des darin Ausgesprochenen, sondern nur zu größerer Mannichfaltigkeit der tonkünstlerischen Ausführung. So unter andern in der Behandlung der Singweise des Burcard Waldis über seine Nachdichtung des 110ten Psalms: „der Herr sprach in seim höchsten Thron zu Christo meinem Herren", der einzigen unter jenen Melodieen, die wir hier aufgenommen finden. Diese Setzweise, wie wir sie bei der überwiegenden Mehrzahl der Gesänge hier angewendet finden, wie sie schon bei den von Nigrinus herausgegebenen 8 Tonsätzen unbedingt vorwaltete, hat der Meister ohne Ausnahme für den zweiten Theil seines Werkes gewählt, der nach seinem Versprechen gegen den Schluß der Vorrede des ersten Theiles „die Catechismuslieder, geistliche Lieder, Hymni und Festgesäng' durchs Jahr" enthalten sollte. Er trat elf Jahre später, um 1625, ebenfalls zu Straßburg bei Marx von

der Heyden in 6 Stimmbüchern an das Licht, unter dem Titel: Ecclesiodiae novae, darin die Catechismusgesäng, andere Schrift- und geistliche Lieder, sampt dem Te Deum und der Litania, wie sie durchs gantze Jahr in der Kirchen vast üblich, begriffen ꝛc. mit 4, 5, 6 und 7 Stimmen gesetzt ꝛc. Dieser zweite Theil ist von Straßburg aus (Dominica Laetare, den 27. März 1625) den Landgrafen Ludwig und Georg zu Hessen (Darmstadt) zugeeignet, und ein jedes seiner Stimmbücher enthält das durch Jacob von der Heyden nach dem Leben gestochene Bildniß des Meisters, unter das ein pomphaftes Epigramm von zwei Distichen gesetzt ist, gedichtet durch Caspar Brülow, Professor des Straßburger Gymnasiums, und kaiserlichen gekrönten Poeten. Dem Bilde ist die Bemerkung beigeschrieben: Anno Christi MDCXXV aetatis suae LVII. Walliser war hienach um 1568 geboren, nur ein Jahr vor dem Erscheinen der durch Theodosius Reichel 1569 herausgegebenen Kirchengesänge; er war es also ohne Zweifel nicht, der das darin aufgenommene Lied dichtete und sang, und wir haben es darum mit so größerer Wahrscheinlichkeit seinem Vater zuzuschreiben. Der Tonsätze dieses zweiten Theiles sind, mit Einschluß zweier Litaneyen, sechzig, doch nicht über eben so viel Melodieen; es sind deren einzelne bis zu dreien Mahlen verschieden behandelt, so daß ihrer im Ganzen nur 35 diesen Sätzen zum Grunde liegen, obgleich auch der Fall vorkommt, daß zwei verschiedene Melodieen für dasselbe Lied gesetzt sind. So die süddeutsche des Katechismusliedes: Dies sind die heil'gen zehn Gebot (No. 1. 2. 3) und die norddeutsche, dem alten Wallfahrtsliede: „In Gottes Namen fahren wir" entlehnte (No. 4), so zwei verschiedene Weisen des Sterbeliedes: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" (No. 44. 45). Der fünfstimmigen Tonsätze sind die meisten (36), nächst ihnen der sechsstimmigen (21); 4stimmige kommen nur zwei vor, über die Weise: „Ich glaub' in Gott Vater" (No. 6) und „Mensch willtu leben seliglich" (No. 5); siebenstimmig ist nur ein einziger, der 35ste, über die Melodie: „Herr Christ der einig Gotts Sohn," zu drei Diskanten, zwei Alten, Tenor und Baß. Das im Allgemeinen 6stimmige „Herr Gott dich loben wir" zeigt eine Abwechselung von 2-, 3-, 4-, 5- und 6stimmigen Sätzen (No. 52). Von der Behandlung gilt sonst, wie schon angedeutet, das von der Mehrzahl der Sätze des ersten Theiles Gesagte. Festlieder in eigentlichem Sinne kommen hier eben so wenig vor als Hymnen, wie der erste Theil sie verheißen hatte: die Lieder: Komm heil. Geist, Herre Gott (No. 46), Nun bitten wir den heil. Geist (No. 47, 48), O Lamm Gottes unschuldig (No. 21) stehen hier nicht sowohl als Pfingst- und Passionslieder, denn als Bet- und Abendmahlslieder, in welchem Sinne sie die evangelische Kirche, die ersten beiden namentlich bei dem Eingange des sonntäglichen Gottesdienstes, ebenfalls zu gebrauchen pflegte. In diesem zweiten Theile der Ecclesiodiae erscheint die Umarbeitung von fünfen der durch Nigrinus herausgegebenen Tonsätze*); in dem ersten finden wir nur die eines einzigen, über die Weise des Psalmliedes: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält."**)

Walliser, mit seinem Daseyn noch weit in das sechzehnte Jahrhundert zurückreichend — 32 Jahre — mit seinem Wirken, bis zu dem hohen Alter von 80 Jahren, nur in dem siebzehnten, so viel wir wissen, heimisch, — 48 Jahre lang — zeigt uns lediglich einen Nachklang der Setzweise jenes früheren

---

*) Nigr. 3. Eccl. XLVI; 4 (XXV); 5 (LVI); 6 (XXIII); 7 (XXX).

**) Eccl. XXXVI. Nigr. 8. Die fünfstimmigen Sätze über die Weisen der Lieder: Der Tag der ist so freudenreich (1), Christ lag in Todesbanden (2) sind in die Ecclesiodiae nicht wieder aufgenommen.

Jahrhunderts in seinen Werken, derjenigen, die wir bei Matthäus Lemaistre und Anton Scandelli antrafen. Sie erscheint bei ihm höchstens feiner und gewandter ausgebildet, melodischer, fließender; dem Wesen nach aber dieselbe. Darum gebührte ihm seine Stelle eben an diesem Orte. Er gehört zu den Meistern, die wir mit Achtung und Anerkennung zu nennen haben, die jedoch stets nur auf den zweiten Rang unter ihren Zeitgenossen Anspruch haben können.

Wir dürfen bei dieser Gelegenheit einem merkwürdigen Tonsatze nicht vorübergehen, der uns lehrt, daß auch in anderer Beziehung, als wir sie bei Walliser wahrnahmen, die Setzweise der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hineinreicht bis in das siebzehnte. Dieser Satz wird von Michael Prätorius auf der 18ten Seite des 3ten Theils seines syntagma musicum beiläufig erwähnt, und rührt von **Johann Göldel** her, einem sonst nicht weiter bekannten, wahrscheinlich schlesischen Tonsetzer. Alle Stimmen dieses 5stimmigen Gesanges sind auf einem einzelnen, großen Blatte zusammengedruckt, unter dem Titel: „Die fünf Haubtstück des heiligen Catechismi, Wie dieselbe, Gott dem HErrn zu sonderlichem Lob und Ehren von seinem getreuen Werkzeuge D. Martino Luthero, heiliger und seeliger Gedächtniß, frommen Christen zu singen, gesangsweise gestellt worden; In so viel Stimmen bracht, also, daß eine jede Stimme vor sich ein besonder Haubtstück ohn' clave, und so viel immer möglich und wegen der Composition hat geschehen können, in seiner eigenen Melodey singet. Zu christlichem Wohlgefallen denen Durchlauchtigen, Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Johann Christian, und Herrn Georg Rudolphen, Gebrüdern, in Schlesien zur Liegnitz und Brieg Hertzogen rc. Seinen genädigen Fürsten und Herrn unterthänig zugeschrieben durch Joannem Göldelium Swarceburgensem, Musicum." Die fünf Stimmen, die sich hier zu gemeinschaftlichem Gesange vereinigen sollen, sind mit Figuralnoten auf fünf Linien abgedruckt, ohne Beifügung der gewöhnlichen Tonschlüssel: statt ihrer ist zweien derselben der hebräische Buchstabe Daleth, zwei andern Aleph, der fünften Ain vorgedruckt, woraus wir abnehmen sollen, daß bei jener mit dem Ton D, bei dieser mit A der Gesang zu beginnen habe, bei der mit Ain bezeichneten dieser Ton aber nicht der eigentliche Grundton der Melodie sei, sondern ein versetzter, und daß in so veränderter Gestalt diese Stimme die Grundlage der Harmonie bilde. Sie enthält (Decalogus überschrieben) das Lied „Mensch willtu leben seliglich" in seiner bekannten phrygischen, hier nach A versetzten Weise: ihr folgt zunächst (mit der Aufschrift Baptismus) das Lied: „Christ unser Herr zum Jordan kam," in Melodie und Tonhöhe unverändert; über ihm reiht sich an (Coena Domini bezeichnet) Johann Hussens Lied: „Jesus Christus unser Heiland" mit seiner Melodie in der Tonhöhe von A; in der nächst höheren Stimme erscheint (Oratio Dominica genannt) Lied und Weise: „Vater unser im Himmelreich," diese in ursprünglicher Tonhöhe; in der höchsten Stimme endlich wird das Ganze beherrscht durch das Lied „Wir gläuben all' an einen Gott," mit seiner bekannten, unversetzten Melodie, als Symbolum Apostolicum. Ganz vollständig — wenn auch mit Zwischensätzen — erscheinen nur die 3 dorischen Weisen: Wir glauben all rc., Vater Unser rc., Christ unser Herr rc.; von den beiden andern nur einzelne Zeilen, in der Grundstimme deren drei, in der 3ten Stimme deren zwei; alles Übrige klingt den ursprünglichen Melodieen nur an. Wie alle diese 5 Lieder Luther angehörten, so hielt man damahls auch deren Melodieen für die seinigen; sie sollten hier zu e i n e m klingenden Körper vereint, als Sinnbild des inneren Einklanges der lutherischen Lehre, dem Hörer eine feierliche, wohllautende Harmonie darstellen, und zugleich ein Ehrenlied für den großen Reiniger der Kirche, ganz in dem Sinne, wie er solche Gesänge in Senfls Tonsätzen geliebt hatte. Diese unverkennbare Beziehung deutet uns auch, ungefähr mindestens, die Zeit des Erscheinens dieser

Composition an: sie muß zwischen 1602—1612 gedruckt seyn, so lange nämlich die beiden Fürsten, denen sie gewidmet ist, als regierende Herren sich zu der lutherischen Lehre bekannten; vielleicht gegen das Ende jenes Zeitraums, um die damahls im väterlichen Glauben schon Wankenden, später zum Calvinismus Übergetretenen, auf unverfängliche Weise von einem solchen Abfalle abzumahnen. Noch eines andern 5stimmigen Gesanges ähnlicher Art gedenkt Prätorius a. a. O., der von einem unbekannten Tonsetzer herrühre, und die vollständigen Melodieen: Erhalt uns Herr bei deinem Wort rc., Ach Gott vom Himmel sieh darein rc., Vater Unser im Himmelreich rc., Wir glauben all an einen Gott rc., Durch Adams Fall ist ganz verderbt rc. einander verflocht; diesen aufzufinden ist mir nicht gelungen. Jener, obgleich es nicht fehlen konnte, daß die gestellte Aufgabe einigen Zwang mit sich führt, und zumahl die ächte harmonische Entfaltung auch nur einer der mit einander gehörten Singweisen unmöglich macht, ist mit Gewandheit gearbeitet, und verhält sich zu ähnlichen der Vorzeit auf ähnliche Weise, als die Sätze Wallisers, in ihrem Sinne, zu denen seiner Vorgänger und Muster.

Die einfache Setzweise, die wir bei Melodieen geistlicher Lieder zuerst von Lucas Osiander angewendet fanden, welche dann Samuel Marschall und Seth Calvisius für ihre zu kirchlichem Gebrauche herausgegebenen Singebücher anwendeten, und die endlich durch Hans Leo Haßler, Gotthard Erythräus und zumahl Michael Prätorius weiter ausgebildet wurde, erscheint im 17ten Jahrhundert zunächst bei **Erhard Bodenschatz**. Dieser verdiente Mann war zu Lichtenberg, einer Stadt und einem Schlosse eine Meile von Zwickau entfernt, wahrscheinlich innerhalb der letzten 25 Jahre des 16ten Jahrhunderts geboren. In Leipzig lag er der Gottesgelahrtheit ob, schon damahls mit der Setzkunst sich beschäftigend; in der Vorrede seines später zu erwähnenden 4stimmigen Choralbuches gedenkt er der Magnificat, die er dort im Jahre 1599, als churfürstlich sächsischer Stipendiat, herausgegeben habe. Ein Jahr nach deren Erscheinen, 1600, wurde er an das Cantorat zu Schulpfort berufen; um 1603 an das Pfarramt zu Rehausen unter Eckartsberge, endlich, um 1608, erhielt er das Pastorat zu Osterhausen im Amte Sittichenbach, das er bis zu seinem im Jahre 1636 erfolgten Tode bekleidete. In allen diesen Ämtern machte er sich vornehmlich durch seine Thätigkeit als Sammler und Setzer für den geistlichen Gesang verdient. Seiner 1599 erschienenen Magnificat haben wir schon gedacht. Als Cantor zu Schulpfort trat er (im Jahre 1603) zuerst mit jener vortreflichen (von Abraham Lamberg zu Leipzig gedruckten) Sammlung 4= bis 8stimmiger Motetten von Meistern des 16ten Jahrhunderts und Mitlebenden auf, unter denen auch er selber erscheint, die damahls unter dem Titel einer Blumenlese ausgewählter Gesänge der vorzüglichsten Meister erscheinend, (Florilegium selectissimarum cantionum praestantissimorum aetatis nostrae auctorum) in späteren, vermehrten Ausgaben, den bezeichnenderen Namen „Blumenlese von Schulpfort“ (Florilegium Portense) erhielt, und noch bis nahe hin zu unseren Tagen dort in Gebrauch geblieben ist. Als Pfarrer zu Rehausen gab er um 1605 den Psalter Davids nach der alten Übertragung (juxta translationem veterem) heraus, nebst den Lobgesängen, Hymnen und Gebeten der Kirche, für 4 Stimmen; 1608 als Pastor zu Osterhausen, sein 4stimmiges Choralbuch; 1615 XC. Bicinia selectissima (für Diskant und Baß) über die vorzüglichsten Sonntags= und Festevangelien. Sein Choralbuch erschien hienach in demselben Jahre mit denen des Hans Leo Haßler und Gotthard Erythräus, und zum Theil früher noch als die umfassende Sammlung des Michael Prätorius; mit anscheinendem Rechte könnte also ein Bedenken dagegen sich erheben, weshalb wir jene Meister noch denen des 16ten Jahrhunderts an die Seite gestellt, Bodenschatz aber, dessen frühestes Werk unzweifelhaft noch diesem Jahrhunderte

angehöre, in das 17te verwiesen haben. Es ist dieses jedoch in der Überzeugung geschehen, daß bei solchen Bestimmungen es mehr auf die Gesammtthätigkeit eines Meisters, auf deren Richtung, Dauer, und ihren Einfluß auf seine Zeit, als auf die Jahreszahlen einzelner Werke desselben ankomme. Haßler und Erythräus wurzeln mit ihrer gesammten Kunstthätigkeit im sechzehnten Jahrhunderte; ihre mit Bodenschatz' geistlichem Singebuche gleichzeitig erschienenen gleichartigen Sammlungen waren, obgleich erst später durch den Druck bekannt gemacht, schon mehre Jahre zuvor in kirchlichem Gebrauche gewesen; das Daseyn beider Männer reicht nicht einmahl hin bis zu dem Jahre der ersten Jubelfeier der Kirchenverbesserung. Bodenschatz war fast noch 20 Jahre nachher thätig; und wenn die Setzweise des 16ten Jahrhunderts — der, nach seinen mir bekannten Werken zu schließen, er durch sein ganzes Leben treugeblieben seyn wird — lange noch in das 17te hinein sich in lebendiger Übung erhalten hat, der aufgekommenen neuen Richtung ungeachtet, so haben wir ihm es wesentlich zu verdanken. Vor Allem hat er durch seine Blumenlese von Schulpfort thätig dafür gewirkt, den besten Werken der älteren Kunst eine Freistätte in dieser ausgezeichneten Anstalt zu bereiten, von wo aus durch deren Zöglinge, denen sie bei fortgesetzter Theilnahme an ihrer Ausführung in frischen Jünglingsjahren lieb geworden waren, sie fortdauernd in die Gegenwart hineintönen, und als Muster sich erhalten mußten. Ist also von Nachklängen des 16ten Jahrhunderts in dem folgenden 17ten die Rede, so muß auf ihn vorzugsweise hingewiesen, und ihm hier seine Stelle bereitet werden. Handelt es sich aber um Michael Prätorius in Vergleichung mit ihm, so hat es mit diesem Meister eine ganz besondere Bewandniß. Ihn haben wir in zwiefacher Beziehung zu betrachten, in seinem Verhältnisse zum 16ten und zum 17ten Jahrhunderte, denen beiden er angehört, wie auch sein gesammtes Leben nach ihnen in zwei fast ganz gleiche Hälften sich theilt. Bei ihm erscheint, im Sinne des 16ten Jahrhunderts, harmonisch ausgestaltet, wie wir schon früher bemerkten, Alles, was am Schlusse dieses denkwürdigen Zeitraumes an Überliefertem und Neugeschaffenem, in der alten Kirchensprache und in der des Volkes, einen Theil des Kirchengesanges der Evangelischen bildete; und wie er, dieses Alles, zumahl in einfach harmonischer Entfaltung, geistvoll durchdringend, in solchem Sinne mit Recht die Blüthe des 16ten Jahrhunderts genannt werden darf, so ist, von der anderen Seite, wohl keiner seiner Zeitgenossen gleich ihm schon in den Anfängen des 17ten von der in demselben aufgekommenen neuen Richtung so lebendig berührt worden, hat sich ihr so freudig hingegeben, und so rüstig in derselben während seiner letzten Lebensjahre fortgewirkt. Mit Recht hat er demnach, wegen seiner früheren Wirksamkeit, seine Stelle unter den Meistern des 16ten Jahrhunderts gefunden; und eben so hat ihm in dem folgenden an gehörigem Orte der ihm gebührende Platz angewiesen werden müssen, wo wir ihm später wiederum begegnen werden.

Wir kehren nun zu Bodenschatz zurück, und wenden uns, da wir bei seinen übrigen Werken nicht verweilen dürfen, die uns keine Veranlassung zu besonderen Betrachtungen gewähren, sogleich zu seinem, bei Abraham Lamberg im Jahre 1608 zu Leipzig erschienenen 4stimmigen Choralbuche. Es führt den Titel: Harmoniae Angelicae Cantionum Ecclesiasticarum, das ist: Englische Frewden Lieder, und geistliche Kirchen-Psalmen D. Martini Lutheri, und anderer frommen, gottseeligen Christen. Welche in den Christlichen Gemeinen und Versammlungen auch bei Außtheilung der hochwürdigen Sacramenten, Sowohl daheim zu Hause, Morgens und Abends, vor und nach Tisch, nutzbarlich gesungen, auch mit Orgeln und Instrumenten gantz lieblich gebraucht werden mögen. Mit Vier

Stimmen componiret, und auf fürnemer gottseliger Christen Begehr und Anhalten publicirt und in den Druck verfertigt durch M. Erhardum Bodenschatz Lichtenbergensem, jetziger Zeit Pfarrern zu Osterhausen unter dem Amte Sittichenbach. Zugeeignet ist dieses Werk dem Churfürstlich Sächsischen Hofprediger, Kirchen- und Schul-Rath zu Dreßden, und Doctor der h. Schrift, Polycarpus Leiser, und die Widmung „Geben zu Osterhausen im Ampt Sittichenbach, am Tage Erhardi, Anno 1608" verbreitet sich über die Herrlichkeit der Tonkunst, die mit Recht in der Kirche „mit geistlichen Psalmen und Liedern, mit Orgeln und Singen, neben dem gepredigten Worte zu Gottes Lobe figuriret und gebraucht wird." Denn sie walte im Himmel; sie habe in voller Pracht unter dem alten Bunde den Dienst des lebendigen Gottes in seinem Tempel verherrlicht; sie habe unter Juden und Heiden die bösen, unreinen Geister verjagt, und zu allem tüchtigen, tapferen Thun gekräftigt; in ihr seien die ersten heiligen Lieder des neuen Bundes, des Zacharias, der Mutter des Herrn, des gottesfürchtigen Simeon erklungen; sie sei von Aposteln und Kirchenlehrern dringend empfohlen; D. Martinus Luther, Gottes auserwähltes Rüstzeug, habe aus heiligen Liedern, nach seinem eigenen Bekenntnisse, seine ersten Gedanken vom Evangelio geschöpft. Sie müsse als edle Beilage des Wortes also nicht allein die, zur Ehre und Lob des Höchsten gerichtete, Zierde der Christlichen Gemeine seyn: sondern auch wir unter einander hätten uns zu ermahnen, zu trösten und zu belustigen mit geistlichen Liedern. Deshalb seien auch die gegenwärtig erscheinenden zusammengetragen, mit 4 Stimmen gesetzt, und durch den Druck öffentlich gemacht worden. Dieser Zuschrift folgt keine Vorrede weiter; sie selber vertritt deren Stelle. Was den Inhalt des Buches betrift, so sind 133 Liedern vierstimmige Tonsätze ihrer Melodieen beigedruckt, einem darunter (dem Liede: Nun laßt uns den Leib begraben) deren 2; derselben sind also im Ganzen 134. Sechzehn Liedern, die das Buch noch außerdem enthält, ist eine bloße Verweisung auf vorgekommene Melodieen und Tonsätze beigefügt; bei anderen 16 ist diese Verweisung unterlassen, und Melodie und Tonsatz sind abermahls abgedruckt. Zwölf unter diesen Liedern sind von einmahl schon früher vorgekommenen Tonsätzen begleitet; deren zwei von zweimahl schon erschienenen; eines von dreimahl, und noch eines von viermahl zuvor abgedruckten. Wir haben also 23 von der oben angegebenen Gesammtzahl abzurechnen, um den richtigen Inhalt des Ganzen an Melodieen und 4stimmigen Harmonieen zu finden, das hiernach deren 111 begreift. Von diesen gehören nur 109 unserm Bodenschatz an; denn Melodie und Tonsatz des Liedes: „Nun laßt uns Gott dem Herren" rühren von Dr. Nicolaus Selneccer her, und beides zu dem Liede „O Herre Gott, in meiner Noth" von Jacob Händel. Lieder und Tonsätze sind unter vier Abtheilungen gebracht. Der erste begreift die „den fürnehmsten Festen durchs ganze Jahr" angehörenden. Der Lieder sind hier 42, der beigedruckten Tonsätze 40; da ihrer jedoch 4 sich wiederholen, so beträgt die Zahl der selbständigen Melodieen und Harmonieen nur 36. Der zweite Theil enthält „die sechs Stücke des Catechismi," denen sich auch die Morgen-, Abend- und Tischgesänge anschließen; 23 Lieder, 22 Tonsätze, zwei sich wiederholende, also nur 20 selbständige. Im dritten Theile finden wir „die fürnehmsten Psalmen des Königlichen Propheten David," in Psalmen von Christo, Buß-, Bet-, Dank-, Ermahnung- und Lehrpsalmen unterschieden. Die Zahl der Lieder ist 30, von denen nur 26 einen Tonsatz neben sich haben, unter denen wiederum nur 17 selbständige sind, da ihrer neun mit ihren Melodieen schon früher vorkamen, oder in diesem Abschnitte mehrmahls erscheinen. Der vierte Theil endlich bietet uns 55 Lieder, unter der Überschrift zusammengefaßt: „schöne tröstliche

Gesänge, so unserem Catechismo und Glauben gleichförmig sind," vertheilt wieder unter die besonderen Abschnitte: Danksagung; Rechtfertigung; von christlichem Leben und Wandel; von Creuz, Verfolgung und Anfechtung; vom Worte Gottes; von der christlichen Kirchen; vom Tod und Sterben; Begräbniß; vom jüngsten Tage und Auferstehung; worauf dann die deutsche Litaney folgt, und für die elf letzten Lieder früher vorgekommene Überschriften sich wiederholen, und sie als ergänzenden Anhang kund geben. 46 dieser Lieder sind von Tonsätzen begleitet, unter denen indeß nur 38 sich befinden, die nicht schon früher vorkamen, so daß ihrer acht abermahls abgedruckte sind. Der Umfang dieses Büchleins — 150 Lieder, und unter 134 Tonsätzen nur 111 selbständige — ist hienach nicht bedeutend, wenn wir ihn dem Inhalte von Prätorius' umfassendem Werke vergleichen; indeß steht B. Sammlung immer noch denen Osianders (50), Haßlers (67), Erythräus (85), Marschalls (88) und dem Hamburger mehrstimmigen Melodieenbuche (88) an Reichthum des Inhalts voran, und sie wird darin nur durch die des Calvisius (127), Vulpius (157) und Gesius (217) übertroffen. Sie ist, wie alle diese, zu örtlichem Gebrauche zusammen gelesen, enthält also nur das Nothwendige, in des Herausgebers Wirkungskreise wirklich in Übung seiende; der größere oder mindere Umfang war daher nicht durch jenes Wahl bestimmt. Der Festmelodieen sind verhältnißmäßig die meisten (36); denn die Singweisen der vermischten Lieder des letzten Theiles, deren ohnehin nur 2 mehr sind (38), dürfen wir ihnen nicht entgegenstellen. Der Psalmmelodieen dagegen sind die wenigsten (17), noch nicht die Hälfte jener ersten; und wenn wir auch zwei Psalmlieder (Es spricht der Unweisen Mund wohl. Ps. 14. S. 418. Vergebens ist all Müh und Kost. Ps. 127. S. 598), hinzurechnen, die ihres Inhalts wegen in den letzten Theil unter Begleitung ihrer bekannten Weisen sich eingeschlichen haben, so wird dadurch die Hälfte der Melodieen des ersten Theiles nur um eine überschritten, und die Hälfte der Weisen des vierten eben nur dargestellt. Erhebliche Abweichungen der Melodieen aller 4 Theile von der Art ihrer Aufzeichnung in den ältesten und besten Singbüchern sind mir nicht vorgekommen; daß die Weise des „Resonet in laudibus" (hier Joseph lieber Joseph mein) durch Einschaltung der Worte „Sause, liebes Kindelein" an zwei Orten ausgedehnt ist, sei hier nur beiläufig bemerkt. Der rhythmische Wechsel ist nirgends angetastet; daß in einzelnen Fällen statt seiner der dreitheilige Takt unbedingt vorwaltet — wie in den Weisen der Lieder: „O Gottes Lamm unschuldig ꝛc., O Herre Gott, dein göttlich Wort ꝛc., Aus meines Herzens Grunde — ist ohne Zweifel einer örtlichen Singart beizumessen, und nicht der Willkühr des Tonsetzers. Seltner vorkommende Melodieen, deren sich einige hier finden, gehören lediglich dem 4ten Theile an. So die des Morgenliedes von Johann Freder: „Ich dank dir Gott für all' Wohlthat,"*) die des Abendliedes: „Der Tag hat sich geneiget"**), und eine eigene Weise für das Lied: es ist gewißlich an der Zeit***), von Bartholomäus Ringwald, das sonst zumeist nach der späteren Melodie des lutherischen Liedes: Nun freut euch lieben Christengmein (1535) gesungen zu werden pflegt; endlich die, so viel ich finden konnte, erste 4stimmige Behandlung der in Klugs Gesangbuche von 1543 am frühesten erscheinenden und von einfachen Melodieenbüchern später nicht wieder aufgenommenen Weise

---

*) Beispiel Nr. 1.

**) Nr. 2 desgl.

***) Nr. 3 desgl.

des Liedes: Nun laßt uns den Leib begraben, die dort (hypo)mixolydisch, in Bodenschatz' Aufzeichnung und harmonischer Bearbeitung aber phrygisch erscheint, in jener unregelmäßigen Behandlung, die am Schlusse den phrygischen Grundton mit seiner Unterquinte in der Grundstimme begleitet. Auf ähnliche Weise ist Bodenschatz in noch sieben anderen Fällen verfahren, bei den Melodieen: Christum wir sollen loben schon ꝛc.; Christus der uns selig macht; Da Jesus an dem Kreuze stund; Also heilig ist der Tag; Ach Gott vom Himmel sieh darein; Es wollt' uns Gott genädig seyn; Gott hat das Evangelium; und nur 4 phrygische Singweisen hat er ganz im Sinn ihrer Tonart behandelt, die der Lieder: Aus tiefer Noth; Erbarm dich mein o Herre Gott; Mitten wir im Leben sind; Es war einmahl ein reicher Mann ꝛc., eine Melodie, die hier einer neunzeiligen Bearbeitung jenes älteren Liedes sich anschließt, das man ursprünglich auf die Weise des Marienpsalters gedichtet hatte, und es nachher, von ihr absehend, mannichfach ausbildete. Einen inneren, aus der Eigenthümlichkeit der behandelten Melodieen hervorgehenden Grund, in jenen ersten Fällen anders als in diesen letzten zu verfahren, habe ich nicht auffinden können; ja, die Weise des Liedes von den sieben Worten des Herrn am Kreuze (Da Jesus an dem Kreuze stund) und des von den Zeichen des jüngsten Tages (Gott hat das Evangelium) hätten eher zu einer anderen Behandlung auffordern sollen. Jene, zu Darstellung des absteigenden phrygischen Tonschlusses in völlig entsprechender Harmonie, für den Ausdruck stiller Einkehr des Gemüthes in sich, frommer Erwägung der letzten Worte des sterbenden Erlösers, zu denen das Lied auffordert; diese, zu bestimmter Ausprägung des feierlich ernsten, aufsteigenden Schlusses jener Tonart, angemessen der prophetischen Mahnung, mit der jede Strophe des Liedes schließt. Wir dürfen hierin noch keineswegs eine Entartung des strenger kirchlichen Styles der harmonischen Entfaltung sehen wollen, durch den das 16te Jahrhundert sich auszeichnet, denn wir treffen auch bei den besseren Meistern dieses Zeitraums deren, die jener zweideutigeren Darstellung des phrygischen Tonschlusses sich bedienen. Auch würde von einem Verfalle schon in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts kaum die Rede seyn können. Es ist nur eine, dem einzelnen Meister eigene, minder lebendige Empfänglichkeit für das Eigenthümliche der Tonart einer gegebenen Melodie darin zu finden, ein Mangel an Erkenntniß des Geistes einer fremden Schöpfung, während er in eigenen Hervorbringungen wohl als Herr der Mittel sich zeigt, die in den Tonarten ihm zu Gebote stehen. Mit größerer Sicherheit hat Bodenschatz das Gepräge der mixolydischen Tonart aufgefaßt in den von ihm behandelten, derselben angehörenden Singweisen; nur die des Abendmahlsliedes: „Gott sei gelobet und gebenedeiet" schließt er unregelmäßig, indem er ihren Endton mit seiner Unterquinte in der Grundstimme begleitet, und — einen halben Schluß bildend — zu dem vorhergehenden Tone (a), dessen große Unterterz F — die kleine Oberseptime des ursprünglichen Mixolydischen — im Basse erklingen läßt. Wir haben hienach, bei dem Ausgange des Gesanges, nicht das Gefühl des Grundtones der Melodie, und vermissen es auf ähnliche Weise wie bei den Schlüssen jener acht zuvor genannten phrygischen Melodieen. Allein jener, wenn auch unregelmäßige Schluß bringt doch zugleich die bezeichnendste Modulation der behandelten Tonart zur Anschauung, und so erscheint er immer noch kräftig und tongemäß, eben wie bei phrygischen Singweisen die Begleitung ihrer Tonschlüsse durch ihre große Unterterz, wo die Melodie sich dazu eignet. Eccard, der in der Singweise unseres Abendmahlsliedes alle Schlüsse in deren Grundton, melodiegemäß, als volle behandelt, hat dennoch durch die Art,

wie er die Eingänge ihres Auf- und Abgesanges begleitet, das Gepräge des Mixolydischen auf meisterhafte Weise zu bewahren gewußt.*) Zuerst begleitet er im Basse den Grundton der Melodie, mit dem diese beginnt, durch dessen Unterquinte; während sie ihn dann ein zweites Mahl anschlägt, steigt er von jener durch eine Quarte hinab in die Unteroctave des Grundtons, und stellt so gleich beim Eingange den bezeichnenden halben mixolydischen Tonschluß kräftig dar. Ähnlich gestaltet er sodann den Beginn des Abgesanges, doch hier nicht in dem ersten Schritte der Harmonie allein, sondern in der gesammten harmonischen Begleitung der ersten Melodiezeile, deren erster und letzter Zusammenklang uns jene Form des Tonschlusses entgegenbringen, der durch die Begleitung der dazwischen liegenden Töne der Melodie nur verzögert wird. In Zügen solcher Art erkennen wir auf das Deutlichste, daß jenen kirchlichen Tonarten, welche die Vorzeit nach der eigenthümlichen Folge ihrer Tonverhältnisse unterschied, nur durch die That des Meisters, nicht das Wort des Tonlehrers, eine auf lebendige Anschauung gegründete, bewährte Art ihrer harmonischen Behandlung entsprossen sei; denn eben durch sie tritt die Macht, die Bedeutung jener Tonverhältnisse hervor, wie denn in der mixolydischen Tonart die Modulation vorzugsweise nach der Oberquarte ihres Grundtones durch die ihr vor allen eignenden Verhältnisse der großen Terz und kleinen Septime hingeleitet wird. Bei Eccard wie bei Bodenschatz finden wir dieses ausgeprägt, nur daß bei jenem das Gefühl des Grundtones uns erhalten, bei diesem es verlöscht wird, wir also mit Recht von jenem behaupten, daß der Sinn seiner Aufgabe sich ihm lebendiger erschlossen habe.

Bodenschatz wird stets zu den achtbarsten, wenn auch nicht begabtesten Meistern gezählt werden müssen, durch welche Anklänge des 16ten Jahrhunderts in das folgende hinübertönten. Die Tonkunst war nicht sein steter Lebensberuf; als solchen übte er sie nur während seines dreijährigen Cantorats in Schulpfort, dann wurde sie ihm zur Erholung neben seinem geistlichen Amte, und auch da hat er nach seinen Kräften sie im Sinne desselben angewandt. Das Überlieferte, wie es sich an dem Orte seines Wirkens gestaltete, hat er treulich fortgepflanzt; es im tiefsten Sinne harmonisch zu beleben, ist ihm nicht gelungen, dagegen ist er auch von manchen Härten und Unebenheiten frei geblieben, die in ähnlichen Werken größerer Meister, eben weil sie strebsamer waren, öfter hervortreten, und durch das nicht völlig Erkannte und Erreichte, durch den Widerstreit des Wollens und Gelingens, uns verletzen. Länger als durch sein Choralbuch hat sein Name durch seine trefliche Blumenlese sich lebendig erhalten, die für die Werke vieler Meister der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, die wohl nur durch sie sich erhalten haben, stets die schätzbarste Quelle bleiben wird.

In welchem Sinne die eigenthümliche Setzweise Eccards im 17ten Jahrhunderte sich fortgepflanzt, wie dieser Meister durch die von ihm erfundene tonkünstlerische Form des Festliedes noch lange über sein Leben hinaus fortgewirkt habe, werden wir in dem nächstfolgenden Abschnitte näher betrachten, wo wir uns mit der durch ihn gegründeten Preußischen Tonschule zu beschäftigen gedenken. Hier wollen wir, ehe wir von den in der Weise des 16ten Jahrhunderts ihre Kunst fortübenden Setzern zu den in gleichem Sinne schaffenden Sängern übergehen, die nun auch jenes zugleich sind, nur noch zweier Meister gedenken, die, wenn auch nicht Eccards Schule angehörend, doch in

*) S. das Beispiel Nr. 152 zum ersten Theile.

einer Beziehung mindestens, seiner Art und Kunst sich nähern, indem sie, gleich ihm, den Choral fünfstimmig behandeln.

Der erste unter ihnen ist **Martin Zeuner**, Hof- und Stifts-Organist zu Onolzbach. Von seinen Lebensumständen ist uns keine Nachricht aufbehalten; wir wissen nur, daß er im Dienste des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg stand, auf welchen — einen jüngeren Sohn des Churfürsten Johann Georg — nach dem kinderlosen Ableben des Markgrafen Georg Friedrich von Baireuth und Anspach, das letzte dieser Fürstenthümer übergegangen war. Der Wittwe des Vorgängers seines Herrn, Sophia, gebornen Herzogin von Braunschweig-Lüneburg, und der Gemahlin dieses letzten, Sophia, gebornen Gräfin zu Solms, Münzenberg, Wildenfels, Sonnenwalde und Baruth 2c., hat er das Werk zugeeignet, von dem wir jetzt berichten wollen. Es erschien um 1616 in seinem Selbstverlage, gedruckt zu Nürnberg bei Georg Leopold Fuhrmann, und ist überschrieben: LXXXII Schöne Geistliche Psalmen, nach dem Choral oder Thon, in dem Brandenburgischen Fürstenthumb unterhalb Gebirges gebräuchlich, auf alle Sonntag' und Fest durchs ganze Jahr, solchergestalt mit fünf Stimmen componirt, daß ein jeder fromme Christ ungehindert mitsingen, vnd seine hertzliche Andacht gegen GOTT erzeigen kann 2c. Schon dieser Titel zeigt, in welchem Sinne der Meister die von ihm zusammengestellten Melodieen behandelt habe; noch deutlicher spricht er darüber in seinem Vorworte sich aus. Nachdem er bemerkt, daß das Lob Gottes im Gesange ein Gebot des heiligen Geistes sei, und daß demzufolge der Kirchengesang nach Offenbarung des Evangelii „in diesen letzten Zeiten" choraliter und figuraliter geübt worden, „wie denn in unterschiedlichen Landen etliche der Musik erfahrene und wohlgeübte Componisten hieran ihren Fleiß nicht gespart," fügt er hinzu: „Aber weil etliche und deß mehreren Theiles solche gar zu künstlich componirt, also, daß ein gantze Christliche Versamblung nur irr gemacht, vnd ihre Christliche andacht, wie sie gern wollten, mit eygener stimm nicht vorbringen können, da doch Gott an diesem mehr wohlgefallens alß an der künstlichen Composition hat, also hab' ich mir daher vrsach genommen, vnd vor wenig Jahren etliche teutsche Psalmen nach der Melodey, so in diesem Fürstenthumb gebräuchlich, figuraliter also componiret, dz bei Christlicher Zusammenkunft solche von Mann und Weib, Jung und Alt, in jrem gewöhnlichen thon oder Meloden, von denjenigen, so figuraliter musicirn, vngehindert, sondern zu wahrer vnd jnnbrünstiger Andacht angetrieben, können zugleich mitgesungen werden. Alß nun solches, beides von Geist- als Weltlichen, Gottseeligen vnd verstendigen Leuten bißher nicht allein gebilliget, sondern auch die übrigen vnd vornembsten durch das gantze Jahr in gleicher Form zu componiren ich vielmahls hoch ermahnet und angelassen worden, als hab ich diß kleine Werklein zuvörderst GOTT dem Allmächtigen zu schuldigen Ehren, wie auch allen Christlichen eyffrigen hertzen zu dienstlichem gefallen, ungeachtet es vielleicht auch (wie sonsten inn der gleichen fällen pflegt herzugehen) seine Mißgönner vnd Tadler haben vnd finden mag, anfertigen, vnd in Truck kommen lassen wollen 2c." Die Absicht war also: die Gemeine sollte sich dem Gesange des Chores, der diese Lieder mehrstimmig vortrug, anschließen; darum mußte der Tonsatz so eingerichtet werden, daß jener Gesang nicht durch zu künstliche Verflechtung der Stimmen eine Hinderung und Störung für die Ungeübteren werde, diese vielmehr, durch seine volltönende Pracht innerlich erwärmt und erhoben, mit desto regerer Andacht, aber auch größerer Rücksicht einstimmen möchten, um nicht durch rauhe oder gar falsche Töne den Wohllaut des Zusammenklanges

zu stören. Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß Zeuner bei seinem Unternehmen Eccard im Sinne gehabt habe. Jener große Meister hatte in Preußen im Dienste des Markgrafen Georg Friedrich gestanden; dieser, während seiner letzten Lebensjahre in seinen Fränkischen Erblanden einheimisch, hatte dorthin jene beiden Bände fünfstimmiger Choralgesänge gesendet erhalten, die von Eccard in seinem besonderen Auftrage gesetzt waren. Wie er nun als ein kunstliebender, und zumahl der Tonkunst mit ächter Liebe anhängender Fürst gerühmt wird, an dessen Hofe viele ausgezeichnete Meister derselben geglänzt hatten, waren ihm diese geist- und kunstreichen Sätze höchst willkommen gewesen; er hatte in seiner Schloßkirche an deren Ausführung gar oft sich erfreut, in ihrer majestätischen Vollstimmigkeit und Pracht hatten sie wohl auch bei den Kundigen vielfach Anklang gefunden. Allein ihr allgemeiner Gebrauch wird dennoch nicht möglich gewesen seyn, weil sie theils durch die von der Fränkischen Singart häufig abweichende Preußische, nach der Eccard sich gerichtet hatte, theils durch das mannichfaltige Eintreten und Absetzen der Stimmen, wenn auch bei ungebrochenem Fortschritte des Hauptgesanges, Irrungen herbeiführen mußten. So war nun, eben zu Anspach vorzugsweise, eine Veranlassung für diese fünfstimmigen Tonsätze Zeuners gegeben, durch die er den Übelständen abzuhelfen dachte, die mit dem Gebrauche der Gesänge des anerkannt so viel größeren Meisters zusammenhingen, dabei aber doch sich höher erheben wollte, als es in dem benachbarten Nürnberg durch Hans Leo Haßler und Erythräus geschehen war, die für den Mitgebrauch der Gemeine ihre vierstimmigen geistlichen Lieder nach Osianders Vorgange eingerichtet hatten. Von den Melodieen der zwei und achtzig Lieder, die uns Zeuner in 5stimmigen Tonsätzen giebt, wiederholen sich nur deren zwei: die des Hymnus A solis ortus cardine, die zu den Liedern: „Christum wir sollen loben schon" und „Was fürchstu Feind Herodes sehr" erscheint, und die spätere zu Luthers: „Nun freut euch lieben Christengmein", die hier auch dem Psalmliede „Herr wie lang' willt vergessen mein" angeeignet ist. Sechs und vierzig derselben finden wir auch von Eccard behandelt; 44 in den beiden Theilen seiner um 1597 erschienenen Choralgesänge, andere zwei — die der Lieder „Helft mir Gotts Güte preisen" (Von Gott will ich nicht lassen) und „Hört auf zu trauern und klagen" — in der später durch Stobäus besorgten Ausgabe dieses Werkes. Während also Zeuner an 34 Melodieen reicher ist, hat doch auch Eccard (in den 54 Tonsätzen seines Choralwerks) deren zehn mehr; ja, deren elf, wenn wir darauf Rücksicht nehmen, daß für ein Lied, das beiden gemeinschaftlich ist, ein jeder von ihnen eine verschiedene Melodie hat; für das Lied „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott". Zeuner giebt uns dazu eine aus der versetzten phrygischen Tonart*), während Eccard für dasselbe eine eigene aus der ionischen gesungen hat. Jene phrygische werden wir, dem Vorworte Zeuners zufolge, für eine in Franken um 1616 örtlich in Gebrauch seiende anzunehmen haben. Ich fand sie zuerst im 8ten Theile der Sionischen Musen des Michael Prätorius (1610; Nr. 174. 175) ohne Angabe ihres Ursprungs, in zwei 4stimmigen Behandlungen; sie ist daher wohl auch späteren Ursprungs als die um 13 Jahre zuvor erscheinende Eccardsche, und es mag seyn, daß Zeuner noch bei Lebzeiten des Markgrafen Georg Friedrich, dem dieses Lied so besonders werth war, sie selbst dazu erfunden hat (vor 1603), wie zuvor Eccard in seinen Choralgesängen (1597) die seinige, um seinen Gönner bei seiner Vorliebe für dieses Lied damit zu erfreuen.

*) Beispiel Nr. 4.

Auch hat Zeuner vielleicht in Eccards Melodie, die den Ausdruck liebender Zuversicht und gläubigen Friedens trägt, den Ton inbrünstiger Bitte vermißt, der ihm dem Liede besser zu geziemen schien, und, es in diesem Sinne singend, damit in Franken später allgemeinen Anklang gefunden. Prätorius giebt die Quelle nicht an, woraus er diese phrygische Weise schöpfte, ja, wie er doch sonst zu thun pflegt, nicht einmahl die Landschaft in der sie üblich sei; daher die Vermuthung, daß sie erst damals sich zu verbreiten begonnen habe. Abweichungen in Zeuners Werke bei anderen Melodieen, die in ihren Grundzügen sonst mit den anderswo gebräuchlichen übereinstimmen, haben wir nicht ihm, sondern der örtlichen Singart zuzuschreiben, der er sich anschloß. So mangelt bei ihm der Melodie des Liedes: „Ich dank dir lieber Herre" der so bezeichnende, von Eccard beibehaltene rhythmische Wechsel; in der des Liedes: „O Herre Gott, dein göttlich Wort" ist derselbe zum durchhin vorwaltenden dreitheiligen Takte geworden, bis auf den Schluß des Auf- und des Abgesanges, und die erste Zeile dieses letzten, wo schon der gerade Takt gegenüber gestellt erscheint, während dieser bei Eccard das Vorwaltende ist, und nur am Ende des Auf- und des Abgesanges, so wie in der 2ten Zeile dieses letzten der dreitheilige in anmuthigem Wechsel aus ihm hervorbricht. So erscheint zu dem Liede „Komm Gott, Schöpfer heiliger Geist" die spätere Umbildung seiner altkirchlichen Weise (von 1535), während Eccard nach Preußischer Singart ihm die ältere (von 1524) gesellt hat. Veranlassungen genug waren also für Zeuners Unternehmen vorhanden, wenn das Landesübliche erhalten bleiben sollte, und die Beziehung seines Werkes auf das Eccardsche, obgleich sie nirgend mit ausdrücklichen Worten ausgesprochen ist, darf nicht für unwahrscheinlich gelten. Er hat, sich an dasselbe lehnend, mit einfacheren Mitteln ein Ähnliches erreichen, den Gemeinegesang auf minder zweifelhaftem Wege höher heben wollen; er hat der Überzeugung gelebt, daß, diesem zu Liebe, die Kunst untergeordnet bleiben, und sich strenge innerhalb der Grenzen auch des örtlich nur Gegebenen halten müsse. In dieser letzten Ansicht einzig trift er mit dem größeren Meister zusammen, denn dieser hielt für den Schmuck des Gottesdienstes eben das Beste, die Blüthe seiner Kunst, für das allein Geeignete.

Zeuners Satz zeichnet sich durch kräftige Fülle aus, Sangbarkeit der Mittelstimmen, und in vielen Fällen auch durch Verständniß der kirchlichen Tonart. So tritt die volle Eigenthümlichkeit des Dorischen durch Vorherrschen der großen Sechste neben der kleinen Terz in seinen harmonischen Behandlungen der Singweisen von Simeons Lobgesange nach Luther (Mit Fried und Freud)*) und Marias Loblied nach Symphorian Pollio (Mein' Seel' erhebt den Herren mein) kräftig hervor. Hier, und in den meisten seiner Sätze schreitet die Harmonie großartig in einer Folge reiner Dreiklänge fort, die selten durch einen Sechstenakkord, seltener, und meist nur bei den Schlußfällen, durch Vorhalte oder durchgehende Töne unterbrochen werden**). Auch das Mixolydische und Jonische hat er, zumahl in ihrem gegenseitigen Verhältnisse, wohl darzustellen gewußt. So giebt er namentlich der Weise des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her", in deren erster Zeile allein die kleine Septime des Mixolydischen mit Bestimmtheit vorwaltet, die Ausweichung nach dem Joni-

*) Beispiel Nr. 5.

**) S. seine Behandlung des Lobgesanges des Zacharias nach Symphorian Pollio (Gebenedeit sei Gott der Herr). Beispiel Nr. 6.

schen bedingend, dadurch eine entschiednere Färbung, daß er dieselbe in der Harmonie öfter noch hervortreten läßt; den Ton meine ich, der in seiner Beziehung zu dem Grundklange, der hier das Mixolydische regelt (F), die kleinere siebente Stufe darstellt (es), nicht den Mißklang in harmonischem Zusammentönen, an den wir wohl zuerst denken, wenn wir die kleine Septime genannt hören. Denn das ist hier das Entscheidende, daß dieser Ton in der Harmonie, in welchem Verhältnisse es auch sei, vorzugsweise erscheine, und so als ein der Tonreihe, in der die Tonart sich darstellt, eigenthümlicher kundgebe; nicht, daß er eben das Verhältniß zu dem Grundtone harmonisch darstelle, das ihm in jener Reihe eignet. In gleichem Sinne hat der Meister bei Behandlung der ionischen Melodie des Liedes von Johann Englisch „Im Friede dein, o Herre mein“, in der nur die (der Tonart eignende) große Septime ihres Grundtons (h) erscheint, in den begleitenden Stimmen oft die kleine (b) angewendet, als Anklang an das verwandte Mixolydische, der nun in der Harmonie bedeutsam hervortritt. Weniger als mit diesen Tonarten ist es ihm mit der phrygischen gelungen; unter 12 Melodieen dieses Tones, die bei ihm vorkommen, hat er doch fast die Hälfte (ihrer 5) auf jene unregelmäßige Weise in ihren Tonschlüssen behandelt, der wir nur eben zuvor bei Bodenschatz begegneten.

Zeuner hat den Geist, das innere Leben vieler Melodieen kräftig erschlossen in seinen Sätzen; er ist feierlich, kirchlich, andächtig; die Kunst aber hat er nicht weiter gefördert, und deshalb ist in seinen Hervorbringungen auch nur ein Nachklang des vorangehenden Jahrhunderts zu finden. Einen Verein stellt er dar zwischen der strengen, dem Gemeinegesange die Kunst unbedingt unterordnenden Ansicht Lucas Osianders, und dem Streben, jener in soweit doch genug zu thun als mit einem solchen Grundsatze vereinbar sei. Daher bei ihm nicht jene innere, rege Beweglichkeit, jener lebendige Wellenschlag der Harmonie, auch bei ihrem feierlichsten Daherschreiten, wie bei Eccard, sondern eine herbe Größe und Strenge, die nur selten der Anmuth Raum giebt.

Die 82 Sätze Zeuners geben uns — wir wiederholen es — 34 Melodieen, welche Eccard nicht hat, während dieser um elf reicher ist, die hier fehlen. Jene 34 eignen zumeist Psalm- und Schriftliedern oberdeutscher Dichter: (An Wasserflüssen Babylon; O Herre Gott begnade mich ꝛc.; Herr, wie lang' willt vergessen mein ꝛc.; Herr Gott der du erforschest mich ꝛc.; Mein Seel' erhebt den Herren mein ꝛc.; Gebenedeit sei Gott der Herr ꝛc.; Im Friede dein, o Herre mein u. s. w.), wenige sind älteren Ursprungs (Danksagen wir alle — Grates nunc omnes — Puer natus in Bethlehem etc.), ihrer zwei sind Französische Psalmweisen (O höchster Gott, o unser lieber Herre ꝛc. Ps. 8; Wenn wir in höchsten Nöthen seyn ꝛc., dem 140sten Psalm anpassend entlehnt). Wir begegnen hier Helmbolds Liede: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt ꝛc., mit Joachims v. Burgk Melodie, und jenem Liede von dem reichen Manne und armen Lazarus, hier in 4zeiliger Strophe, mit einer Weise, die immer noch Anklänge, wenn auch entfernte, an „Herzog Ernsts Thon“ zeigt. Melodieen, die nicht schon in Liederbüchern des 16ten Jahrhunderts vorkämen, habe ich hier nicht angetroffen. Unter bestimmte Abschnitte sind die Lieder nicht gebracht, die Festlieder sind der Faden, an den sie sich reihen; Psalm-, Lob-, Lehr- und Danklieder sind dazwischen eingeschaltet, mehr oder minder bezüglich auf jene; die Lieder von Tod, Begräbniß, Auferstehung machen den Beschluß.

Neben Zeuner geht auf ähnlicher Bahn **Johann Andreas Herbst**. Er war um 1588 zu Nürnberg geboren; wer seine Eltern gewesen, wer sein Lehrer in der Kunst, ob er nur dieser,

oder noch einem anderen Berufe gelebt, wissen wir nicht, die dürftigen Nachrichten, die wir über ihn haben, schöpfen wir lediglich aus Doppelmaiers Nachrichten von Nürnberger Künstlern, und Walters musikalischem Wörterbuche. Danach bekleidete er in den Jahren 1628—1641 (seinem 40sten bis 53sten Lebensjahre) ein Capellmeisteramt zu Frankfurt am Main; von 1641 bis 1650 (bis zu seinem 62sten) ein gleiches in seiner Vaterstadt Nürnberg, kehrte aber dann nach Frankfurt zurück, wo er um 1660, ein 72jähriger, noch am Leben war. Er begegnet uns also erst in reiferen Jahren in einer amtlichen Stellung als Tonkünstler, und wir möchten daraus schließen, daß er einen früheren Beruf gegen diesen aus innerer Neigung vertauscht habe. Als Tonsetzer war er aber früher schon aufgetreten; wir finden, als von ihm schon 1611 gedruckt, 5 und 6stimmige Liebeslieder unter dem Titel: Theatrum amoris, genannt, und als 1619 erschienen: Meletemata sacra Davidis und Suspiria Sancti Gregorii ad Christum, dreistimmige Sätze, unter denen nur ein sechsstimmiger sich befindet. Auch sahe ich von ihm, in seinem eigenen Verlage herausgegeben, und zu Nürnberg bei Johann Friedrich Sartorius 1637 gedruckt, ein „Loblied auß dem 34sten Psalm des Königlichen Propheten Davids, sampt einem Ritornello auß dem 92sten Psalm, V. 1. 2; mit 13 Stimmen uff 3 Chör zu musiciren: 2 Violinen oder Cornetten, und Fagott; 5 Stimmen vocaliter in concerto; 5 Stimmen vocaliter und instrumentaliter in ripieno, cum basso ad organum.“ Seine, erst in späteren Jahren herausgegebenen musikalisch-pädagogischen Werke gehören nicht hieher; ein Werk aber, aus dem die jetzt näher zu betrachtenden Choralsätze geschöpft seyn könnten, finde ich nirgends genannt. An ihrer Ächtheit ist nicht zu zweifeln, da sie 1659, noch bei seinem Leben, und an seinem damahligen Aufenthaltsorte, Frankfurt a. M., in einer gemischten Sammlung erschienen: in dem „Harmonischen Chor- und Figural-Gesangbuche Augsburgischer Confession“, das Lorenz Erhardi, College und Cantor am Frankfurter Gymnasium, in diesem Jahre herausgab. Sie sind nicht unmittelbar mit dem Namen ihres Urhebers bezeichnet in dieser Sammlung; wir erfahren denselben, wie überhaupt die der Urheber aller Tonsätze, die hier zusammengestellt sind, erst durch ein angehängtes Verzeichniß, das die Namen der Tonsetzer und eine Nachweisung der Tonart jeden Tonsatzes enthält. Es sind deren 28 zu fünf Stimmen, die wir in diesem Verzeichnisse unter Herbsts Namen finden; noch andere 4 tragen ihn zwar nicht, sie sind jedoch jenen ersten in der Behandlung so übereinstimmend, daß kaum zu zweifeln ist, auch sie gehören demselben Meister an. Zehn Melodieen sind unter jenen ersten, zwei unter diesen letzten, die auch Eccard behandelte*); von jenen

*) 1) Gelobet seystu Jesus Christ,
2) Resonet in laudibus,
3) Nun bitten wir den heiligen Geist,
4) Allein Gott in der Höh sei Ehr,
5) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir (ionische Weise),
6) Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn,
7) Herr Gott dich loben wir,
8) Erhalt uns Herr bei deinem Wort,
9) Mag ich Unglück nicht widerstahn,
10) Was mein Gott will, das gscheh allzeit,

———

11) Gott sei gelobet und gebenedeiet,
12) Gott der Vater wohn' uns bei.

begegnen wir sechsen, von diesen einer auch bei Zeuner*); und außerdem sind von diesem und von Herbst noch die Melodieen der Lieder gesetzt: Mein' Seel' erhebt den Herren mein; Der Herr ist mein getreuer Hirt; An Wasserflüssen Babylon; Herr Gott der du erforschest mich; Gieb Fried' zu unsrer Zeit o Herr; so daß für eine Vergleichung hinreichende Anknüpfungspunkte nicht fehlen. Von dem Meister selbst erfahren wir freilich nichts über seine Sätze, ja, wir wissen nicht, ob sie seiner früheren oder späteren Zeit angehören, einzeln und gelegentlich entstanden, und dem Herausgeber des erwähnten Gesangbuches dann von dem greisen Tonkünstler für dasselbe mitgetheilt wurden, oder ob sie Theile einer umfassendern, von diesem zusammengestellten Sammlung bildeten, und für das spätere Unternehmen mit seiner Bewilligung nur daraus entlehnt wurden. Er hat indeß in allen diesen fünfstimmigen Gesängen ein gleichmäßiges Verfahren beobachtet, aus dem wir auf seine Grundsätze für Behandlung des Chorales schließen können**). Von Eccard zunächst unterscheidet er sich dadurch, daß er seine begleitenden Stimmen nicht aus den wesentlichen melodischen Wendungen des Hauptgesanges bildet; daß eine jede Zeile der behandelten Singweisen in allen Stimmen völlig abschließt, und der Gesang nicht durch die Mittelstimmen zu der folgenden hinübergeleitet wird, um einen steten Fluß desselben zu sichern. Es kann also nach Gefallen am Schlusse einer jeden Melodiezeile ein kürzerer oder längerer Ruhepunkt gemacht werden, was bei Eccards Sätzen, die ein ununterbrochenes Fortschreiten erheischen, nicht thunlich ist. Hierin kommt Herbst mit Zeuner überein, nur daß bei diesem zuweilen ein Ruhepunkt durch eine Pause am Ende der Zeile angezeigt ist, bei jenem nicht. Dagegen unterscheiden sich beide dadurch, daß Herbst in seinen Mittelstimmen Melismen viel häufiger anwendet, als Zeuner; daß er dabei auch Brechungen in kleine, schnell vorüberrauschende Theile nicht scheut, die zwischen breiten Massen des Gesanges wohl mit einiger Hast und Eilfertigkeit eintreten. Es ist nicht sowohl eigenthümliches Ausgestalten, eine gewisse Selbständigkeit der sonst nur untergeordneten Begleitstimmen, wodurch er dem Gesange ein regeres Leben zu verleihen strebt, als Auszieren des Einzelnen; nur in wenigen Fällen fand ich jenes in seinen Tonsätzen. So unter anderen in dem über die (süddeutsche, dorische) Weise des Liedes „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", wo, — während sonst in der Regel alle Stimmen den Gesang zugleich beginnen, oder wenn eine von ihnen um einen Takttheil zurückbleibt, dies nur geschieht, um durch ihren Eintritt in den forthallenden, gleichen Ton einer andern dem Zusammenklange einen neuen Nachdruck zu geben, — die Grundstimme um ¼ später erst den übrigen selbständig nachfolgt, die Oberstimme nachahmend: womit sie auf diese eine Stelle freilich allein beschränkt ist. So ein anderesmahl bei dem Satze über die Weise des Dachsteinschen Psalmliedes: „O Herr, wer wird sein' Wohnung ha'n", wo eine in der Hauptstimme erst später vorkommende melodische Auszierung von dem Alte zuerst, dann von beiden Tenoren paarweise, vorausgenommen, und endlich von dem Alt und der Grundstimme, ebenfalls paarweise, nachgehallt wird. Das strenge Fortschreiten durch Dreiklänge unterbricht Herbst viel häufiger durch Sextenaccorde als Zeuner: bei diesen erscheint nicht

*) Es sind die Nummern 1, 2, 3, 5, 6, 9, der zuvor verzeichneten Choräle, und Nr. 12.

**) Beispiele: Erstanden ist der h. Christ ꝛc. Nr. 7.
Ach Gott wie lang ꝛc. Nr. 8.
O Herr wer wird sein' Wohnung ha'n. Nr. 9.
Dies sind die h. zehn Gebot. Nr. 10.

selten die kleine Terz mit der großen Sexte verbunden, der Tritonus also im Zusammenklange angewendet; eben so zeigt sich, fast regelmäßig, bei den Schlußfällen gegen die forttönende Quinte, die der großen Terz vorgehaltene Quarte, auch wohl, doch meist in breiter Lage, der Quintsextenaccord. Herbst ist mannichfaltiger in den Zusammenklängen, belebter in der Stimmenführung als sein Vorgänger — wie wir Zeuner nur deshalb nennen, weil seine Tonsätze, so viel wir wissen, früher im Drucke erschienen; — aber diese größere Belebtheit ist nur in wenigen Fällen über das Ganze eines Tonsatzes harmonisch verbreitet, oft taucht sie nur an einzelnen Stellen hervor, auch ist sie (es so auszudrücken) mehr eine äußere Gebehrde, als aus innerer Selbständigkeit des Einzelnen hervorgegangen. Dabei wohnt jedoch dem Meister ein lebendiges Gefühl bei für die Eigenthümlichkeit und kirchliche Würde der Tonart der von ihm gewählten Gesänge; ja, in der Behandlung der wenigen, phrygischen Melodieen, die uns Erhardi von ihm mittheilt, möchten wir ihn Zeuner vorziehen. Wie er, wie der eben Genannte, sich zu Eccard verhalten, haben wir nach Anschauung und Vergleichung ihrer Werke hier darzustellen gesucht; ob aber Herbst, und in wie weit, um jene anderen beiden Meister gewußt, ob er mit Absicht und Bewußtseyn zu ihnen in ein bestimmtes Verhältniß sich gestellt habe? können wir freilich nicht wissen, uns fehlen alle Voraussetzungen zu einem Urtheil darüber.

Wir wenden uns nun zu den Sängern des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts, die uns Nachklänge des vorangegangenen sechzehnten darstellen. Mit wenigen Worten gedenken wir zunächst des **Johann Jeep** über dessen Wirksamkeit wir nur unvollkommen unterrichtet sind. Daß er zu Dransfeld im Braunschweigischen geboren war, lernen wir aus der Aufschrift seines bald zu erwähnenden Werkes; da uns ein anderes, schon um 1607 herausgegebenes genannt wird, dürfen wir schließen, daß sein Geburtsjahr in die zweite Hälfte des 16ten Jahrhunderts falle. Wie weit seine Wirksamkeit noch in das folgende, 17te, hinein sich erstrecke, ist uns nicht berichtet. Sein früheres Werk ist nur geistlichen Inhalts; jenes andere, aus eigener Anschauung mir allein bekannte, erschien 1613 zu Nürnberg, im Druck und Verlag Abraham Wagemanns, und führt den Titel: Studentengärtleins Erster Theil; Neuer, lustiger, weltlicher Liedlein mit 3, 4, 5 Stimmen, welche nicht allein lieblich zu singen, sondern auch auf allerhand Instrumenten zu gebrauchen, Allen der löblichen Musik-Kunst Liebhabern, besonders aber den Edlen Studenten und züchtigen Jungfrauen zu sondern annemblichen Ehren und Wohlgefallen componirt, mit Fleiß übersehen und zum viertenmahl in Druck befördert ꝛc. Daß dies Büchlein eine vierte Auflage erlebte, zeugt von dem Beifalle den es gefunden hatte, und in seinem Kreise auch verdiente; denn Jeep hat in Melodie wie Satz den Ton harmloser Fröhlichkeit wohl zu treffen gewußt, ohne bei aller Einfachheit leer zu werden. Nicht minder stand ihm aber auch der kirchliche Ton zu Gebot, ganz noch im Sinne des vorangehenden Jahrhunderts. Was mir von seinen geistlichen Tonsätzen und Melodieen bekannt geworden ist, habe ich nicht unmittelbar aus dem Werke geschöpft, aus dem es wahrscheinlich stammen wird, seinen 1607 zu Nürnberg erschienenen „Geistlichen Psalmen und Kirchengesängen D. M. Luthers und anderer frommen Christen, dem Choral nach componirt" ꝛc., sondern aus Laurentius Erhardis Harmonischem Chor- und Figural-Gesangbuche, das sechs Tonsätze von ihm mittheilt, ohne seine Quelle anzugeben. So gering diese Anzahl ist, so reicht sie doch hin, den Urheber derselben in dreifacher Beziehung kennen zu lernen: als Setzer, im Verhältnisse zu einer

überlieferten, geistlichen Singweise; als Sänger, Erfinder einer eigenen Melodie, für ein damahls noch neues, geistliches Lied; endlich einem biblischen Spruche gegenüber, den er betonte. Wenn auch nicht eine vollständige, doch einigermaaßen genügende Anschauung seiner künstlerischen Wirksamkeit gewinnen wir dadurch, und übergehen durften wir ihn nicht, da Michael Prätorius in der Vorrede seiner Urano-Chorodia keinen Anstand nimmt, ihn neben Männern wie Haßler, Erythräus, Marschall, Raselius zn nennen, die zu den geachtetsten seiner Zeit gehören. Die ältere Melodie nun, die Erhardi mit Jeeps 4stimmigem Tonsatze mittheilt, ist die bekannte zu Johann Zwicks Himmelfahrtsliede: „Auf diesen Tag bedenken wir, daß Christ zum Himmel gfahren"*). Sie ist mixolydischer Tonart, und diese findet sich hier, neben einer lebensvollen Stimmführung, bestimmt ausgeprägt. Aber als Sänger auch lebte Jeep noch in lebendiger Anschauung des Wesens der altkirchlichen Tonarten. Es bewährt sich dies an der Melodie, die er für das Lied des Rutilius erfand: „Ach Gott und Herr, wie groß und schwer" rc.**), das Erhardi dem Johann Göldel zuschreibt. Sie ist rein phrygisch, und, ohne allen Zwang, auch so durch die Harmonie ganz regelmäßig dargestellt; die gesangreiche, nicht blos ausfüllende Führung der begleitenden Stimmen zeichnet auch hier sich vortheilhaft aus. Der von unserem Meister behandelte Bibelspruch ist aus dem 73sten Psalm (V. 25. 26) entlehnt: „Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nicht nach Himmel und Erden. Wenn mir gleich Leib und Seel verschmacht, so bist du doch, Gott, allezeit meines Herzens Trost, und mein Theil." Einfach deklamatorisch, Ton gegen Ton, doch nicht ohne Wiederholung einzelner bedeutender Sätze, sind diese herrlichen Worte gesetzt, mit Sinn und Gefühl, in der äolischen Tonart, die hier im Umfange des Dorischen erscheint. Wir dürften hiernach, so scheint es, Jeep, wie Prätorius ihn neben ausgezeichnete Meister des 16ten Jahrhunderts stellt, auch mit diesen schon eben da zu nennen und zu würdigen gehabt haben. Allein er findet, wie Bodenschatz, hier die geeignetere Stelle. Denn sein unmittelbares Wirken in älterem Sinne scheint länger noch, als das jener Meister, hineingereicht zu haben in das siebzehnte Jahrhundert, wir wissen keines seiner Werke, als in dem vorangehenden entstanden, nachzuweisen, und wenn auch in denen, die wir kennen, der Geist desselben durchgängig fortwebt, so ist es eben dieses lebendige Fortüben, dies neue Schaffen in gleichem Sinne, weshalb wir ihn als einen Nachklang des Früheren bezeichnen, und eine Ursache darin finden, daß es lange noch im Leben sich erhielt, so mächtig auch eine neue Richtung, wie wir später sehen werden, ihm entgegentrat, und es zu überwältigen drohte.

Längeres Verweilen erheischt ein fürstlicher Sänger und Setzer, **Moritz, Landgraf zu Hessen**. Geboren am 25. März 1572, folgte er seinem Vater, Wilhelm dem Vierten, der Weise genannt, einem Sohne Philipps des Großmüthigen, am 25. August 1592, ein eben Zwanzigjähriger, in der Regierung der Casselschen Lande nach. Landgraf Wilhelm war ein eifriger Anhänger der Lehre Luthers gewesen, nicht so dieser sein Sohn. Ihm sagte die Ansicht Calvins, die strengere, herbere Form des Gottesdienstes, die dieser eingeführt hatte, mehr zu; und wie damahls schon Beides in Niederhessen weit verbreitet war, nahm er keinen Anstand, sich bald dazu öffentlich zu bekennen, ja, allgemach mit bestimmten Schritten zu Einführung einer äußerlich gleichmäßigen

*) Beispiel Nr. 11.

**) Beispiel Nr. 12.

Gottesverehrung in allen seinen Erblanden vorzugehen. Der meiste Widerstand trat ihm dabei in der lutherisch gesinnten Herrschaft Schmalkalden entgegen. Schon im Jahre 1603 hatte er den dortigen Geistlichen angesonnen, nicht allein mit seinen Gottesgelehrten über die bisher streitig gewesenen Lehrpunkte, worin nur unerhebliche Verschiedenheit obwalte, sich zu einigen, und in die Abschaffung einigen Kirchenschmuckes, und so mancher äußerlichen Ceremonieen zu willigen. Die Bilder des Vaters, Christi, der Heiligen, als Überbleibsel des Papstthums, sollten aus den Kirchen entfernt, das Absingen der Evangelien und der Gebete, die Weihungen der Hostie und des Kelches, die Kniebeugungen bei dem Abendmahle, sollten eingestellt, vor Allem aber sollte das Brotbrechen, eine von dem Herrn selber gebotene Form, eingeführt werden. Gewaltsam solle man damit allerdings nicht vorschreiten; in den Predigten solle das Volk glimpflich auf die eingerissenen Mißbräuche aufmerksam gemacht, zu wahrer Gottesverehrung hingelenkt, und dann die bisherigen äußeren Gebräuche allgemach mit einfacheren, schriftmäßigen vertauscht werden; alles solle „fein gemachsam" und „mit Bescheidenheit" geschehen. Er fand indeß mit diesen Vorschlägen wenig Anklang. Man hielt dort noch an dem Alten fest, und begnügte sich nur, von den Kanzeln herab dem der Neuerung abgeneigten Volke die Ansichten des Landesherrn mitzutheilen. Dagegen wurde bereits im Jahre 1605, — das man deshalb wohl das des förmlichen Übergangs Moritzens zum Calvinismus zu nennen pflegt — in der Hauptstadt des Landes, und in Marburg, theils mit gutem Willen der Gemeinen, theils gegen denselben, ja, unter blutigem Widerstande, die neue Ordnung des Gottesdienstes ins Werk gerichtet. Allein auch Schmalkalden mußte nach wenigen Jahren unterliegen. Gegen das Ende des Jahres 1608 forderte man die dortige Bürgerschaft auf das Schloß, ihr das Angelöbniß abzunehmen, daß sie bei Wegschaffung der Bilder und bei Einführung des Brotbrechens Friede halten und keinen Aufruhr anfangen wolle. Es entstand unter dem auf dem Schloßhofe dichtgedrängten, dort eingeschlossenen Haufen unruhige Bewegung; während Einige gelobten was man von ihnen forderte, murrten und drängten Andere, weil sie das Verhandelte nicht vernehmen konnten, sie erzwangen endlich die Öfnung des Thores, und da sie bei ihrem Austritte mit Geschrei und Gelächter von der davor versammelten Menge empfangen wurden, brach roher Muthwille in mancherlei Unfug aus. Die Mehrzahl hatte demnach das Angelöbniß nicht abgelegt, ihre lärmende Rückkehr galt für aufrührerischen Widerstand; die Widerspenstigen, ja, auch die an Ablegung des Gelöbnisses nur Verhinderten wurden genöthigt, um nicht an Leib und Leben gestraft zu werden, die Gnade des Landesherrn anzuflehen, sie mußten sich der Entwafnung unterwerfen, und nun wurde mit dem, was man Reformation nannte, in Hast und mit roher Gewaltthätigkeit vorgeschritten. Die Kreuze und hölzernen Bilder in der Hauptkirche wurden abgerissen und fortgeführt, der mit vielen Steinbildern geschmückte Ölberg verwüstet, die Bilder zerschlagen, steinerne Bilder außen an der Kirche herabgeworfen und zerbrochen, Wandgemälde überweißt, oder mit anderer Farbe überschmiert; was an Bildern sonst vorhanden war, zerhackt und zerrissen, und die Trümmer verbrannt, ohne alle Rücksicht auf Kunstwerth oder Eigenthumsansprüche; nur Weniges wurde dadurch gerettet, daß einige unter den Zerstörern es sich willkührlich zueigneten. Man entfernte später sogar alle Grabdenkmahle, sofern sie bildliche Vorstellungen enthielten, ohne sich an die Bitten derer zu kehren, die sie selbst mit bedeutendem Aufwande hatten errichten lassen, um ihrer Vorfahren Andenken dadurch zu erhalten. Die Bürger mußten dem Allen ruhig zusehen, es blieb ihnen nur der Widerstand des Unterlassens übrig. Die Kirche blieb leer, bei dem Brotbrechen fanden sich nur Wenige ein, angeblich nur Augendiener, Leute zweideutigen Rufes, oder solche, die vermöge

ihrer Dienstverhältnisse den Unwillen des Landesherrn, oder seiner ihnen zunächst vorgesetzten Beamten fürchten mußten.

Wie viel von Allem diesen dem unmittelbaren Willen des Landgrafen, wie Vieles dem übertriebenen Eifer seiner Räthe oder der unmittelbaren Werkzeuge derselben beizumessen sei, muß unentschieden bleiben. So viel ist gewiß, daß dem strengen Anhänger der Lehre Calvins das von der Schrift nicht unmittelbar Gebotene eben so als dasjenige, was er von derselben für verboten hielt, als papistischer Greuel erschien, und daß er, dasselbe auch gewaltsam beseitigend, nur eine heilige Pflicht zu üben meinte.

Nun entstand aber auch wieder die Frage wegen des Kirchengesanges. Das Absingen der Evangelien, Episteln und vorgeschrieben gewesenen Gebete wurde ohne Weiteres abgestellt; mit dem Gemeinegesange, wenn nicht eben so, doch in calvinischem Sinne beschränkend zu verfahren, versuchte man mindestens ernstlich. Nach Calvins Ansicht sollte Gott nur durch dasjenige im Gesange gelobt werden, was er durch den heiligen Geist den auserwählten Sängern der Vorzeit im alten und neuen Bunde unmittelbar in den Mund gelegt habe: durch die Psalmen, durch die Loblieder der Propheten, Seher, Helden, und sonst besonders Begnadigter. Dieses zu erreichen, den bisherigen, einer solchen Anforderung nicht gemäßen Kirchengesang durch einen angeblich reineren zu ersetzen, erschien die Einführung des Lobwasserschen Psalters das Geeignetste. Schon vor dem Bildersturme, aber nach dem angeblichen Aufruhre, hatte man damit in Schmalkalden einen Versuch gemacht. Die Schulkinder, welche wöchentlich zweimahl, in der Stadt umhergehend, vor den Thüren geistliche Lieder zu singen pflegten, zwang man, nachdem sie am 2. Dec. 1608 ihren Umgang, lutherische Adventslieder singend, bereits vollendet hatten, ihn aufs Neue anzutreten, und nunmehr Lobwassersche Psalmen vorzutragen. Am Christtage, wo der ganze bisherige Brauch bei der Abendmahlsfeier unterblieb, und der neue zum erstenmahle nach dem Bildersturme stattfand, mußte der Chor die Handlung durch einen Psalm zu 4 Stimmen aus dem Lobwasser begleiten. Später kam man damit selten zu Stande, weil die Schüler, die den Gesang der Gemeine hätten leiten können, fortan aus Schule und Kirche wegblieben, und man war genöthigt, es bei den allgemein bekannten Liedern Luthers und seiner Nachfolger bewenden zu lassen. Ermahnungen von der Kanzel herab an die Eltern, ihre Kinder in Kirche und Schule zu schicken, Vorstellungen, daß jene Psalmlieder, vor denen man sich so scheue, doch aus Gottes Wort genommen, und durch einen lutherischen Juristen gedichtet seien; die Absetzung des bisherigen Rektors und anderer Schuldiener; die Anstellung eines neuen Cantors, der in Ermangelung der Schüler „im Lobwasser sich heftig in der Kirchen geübet", wie ein gleichzeitiger Berichterstatter sich ausdrückt; alles Dieses blieb ohne Erfolg. Es darf uns nicht befremden. So großen Beifall auch der Lobwassersche Psalter, und zumahl die ihn begleitenden französischen Melodieen, bald nach dessen Erscheinen in Deutschland gefunden hatten, so machte doch sein calvinischer Ursprung ihn unter den streng Lutherischen bald verdächtig, mochte sein Inhalt immerhin aus Gottes Wort genommen seyn, mochte ein lutherischer Jurist ihn vom Auslande her in das Vaterland verpflanzt haben. Eben damahls war ihm, wie wir später sehen werden, durch Dr. Cornelius Becker ein ähnliches Unternehmen in lutherischem Sinne entgegengesetzt, in dessen Vorworte aber sogar ein jüdischer Sinn ihm vorgeworfen worden, der Christum aus den Weissagungen der Psalmen hinwegdeuten wolle. Jemehr also örtlich der Calvinismus über das Lutherthum sich zu erheben, es zu unterdrücken trachtete, um so tiefer wurde der Widerwille gegen ein Buch, von dem man voraussetzte, daß es, unter dem Deckmantel heiligen

Ursprunges, doch wesentlich gegen das heiligst Gehaltene gerichtet sei, und als vorzüglichstes Werkzeug seiner Verwüstung dienen solle.

Es leidet nach diesen Thatsachen kaum einen Zweifel, daß Landgraf Moritz damit umging, den Lobwasserschen Psalter mit Goudimels Tonsätzen über die dazu gehörigen Melodieen, an die Stelle des lutherischen Kirchengesanges zu setzen. Auch besorgte er angeblich in eben diesem Jahre (1608) davon eine neue Ausgabe, die bei Wilhelm Wessel zu Cassel erschien. Gerber führt uns (nach Draudius) den Titel derselben an*), der, ihm zufolge, folgendermaaßen lautete: „D. Ambrosii Lobwassers Psalmenbuch in Folio gedruckt, und hat Landgraff Moritz zu Hessen die vbrige Psalmen, so nicht eigene Melodias gehabt, mit andern lieblichen Melodiis gezieret, und mit 4 Stimmen componiret, welche in der Kirche zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen". Neben anderen Beweggründen, deren wir später gedenken, mochte der fürstliche Herausgeber glauben, daß es nöthig sei, um dieser neuen Ausgabe mehr Eingang zu sichern, die Wiederholung derselben Melodie zu mehren Psalmen zu vermeiden, und einem jeden derselben seine eigene gebend, der Mannichfaltigkeit der Singweisen näher zu kommen, die man, im Vergleiche mit dem lutherischen Kirchengesange, bei diesem calvinischen etwa vermissen möchte. Er selber war ein großer Freund der Tonkunst, und übte dieselbe mit Erfolg; darum vertraute er das Werk keinem Fremden an, er glaubte zugleich eine landesväterliche Pflicht zu üben, wenn er selber es übernehme, und seine Mußestunden darauf verwende.

Mir ist die genannte Ausgabe von 1608 niemahls zu Gesicht gekommen, nur einen Abdruck dieses Psalters, der, dem Titelblatte zufolge, aus dem Jahre 1612 herrührt, kenne ich aus eigener Anschauung. Ich habe indeß Grund zu vermuthen, daß beide, bis auf einige Stellen der Vorrede, einander übereinstimmten; die Ursachen dieser Überzeugung werden sich durch den Verlauf dieses Berichtes näher entwickeln. Von ihr ausgehend, nehme ich an, daß diese Ausgabe (gleich dem Abdruck von 1612) die Goudimelschen Tonsätze über die Melodieen der französischen Psalmen enthielt, wie Lobwasser sie seinen Nachdichtungen derselben angepaßt hatte; die zu einmahl erscheinenden Melodieen gehörigen ohne Ausnahme, von denen zu öfter wiederkehrenden, durch jenen Meister stets neugegebenen die über den 5ten, 14ten, 17ten, 18ten, 24sten, 30sten, 31sten, 33sten, 36sten, 46sten, 51sten, 60sten, 65sten, 66sten, 74sten, 77sten, 78sten, 100sten und 117ten Psalm. Für diejenigen Psalmen, die bisher mit diesen eine gleiche Melodie gehabt, hatte nun Landgraf Moritz neue Singweisen erfunden, deren 24 im Ganzen**). Nur der 86ste machte eine Ausnahme, und die zehn Gebote. Jener theilt die Melodie mit dem 77sten: der fürstliche Ton-

*) NL. III. Col. 306.

**) Diese neuen Melodieen waren folgende:

zu dem 64sten Psalm, früher mit dem 5ten gleicher Melodie.
— 53sten = = = = 14ten = =
— 63sten, — 70sten = = = = 17ten = =
— 144sten = = = = 18ten = =
— 62sten, — 95sten, — 109ten, — 111ten = = = = 24sten = =
— 76sten, — 139sten = = = = 30sten = =
— 71sten = = = = 31sten = =

zu dem 67sten Psalm, früher mit dem 33sten gleicher Melodie.
— 68sten = = = = 36sten = =
— 82sten = = = = 46sten = =
— 69sten = = = = 51sten = =
— 108ten = = = = 60sten = =
— 72sten = = = = 65sten = =
— 98sten, — 118ten = = = = 66sten = =
— 116ten = = = = 74sten = =
— 90sten = = = = 78sten = =
— 131sten = = = = 100sten = =
— 127sten = = = = 117ten = =

setzer hatte sich indeß begnügt, dieselbe um eine Quinte höher zu versetzen und sie, ganz einfach begleitet, zu dem 86sten wieder anzuwenden. Die zehn Gebote haben mit dem 140sten Psalm eine gleiche Singweise, dieselbe, die noch gegenwärtig, mit einiger Veränderung, für das Lied „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn" angewendet wird; hier ist diese Melodie zu beiden Liedern, eben so wie Goudimels Satz, zu einem jeden derselben beibehalten. Am Schlusse des Ganzen findet sich noch der Lobgesang der Hanna, Mutter Samuels, angehängt, dem wir früher schon in den geistlichen Gesängen des Organisten Samuel Marschall (1594, 1606) begegnen, auf die Melodie des 7ten Psalms gerichtet, nur daß diese in die Oberstimme versetzt ist; hier ist Goudimels Tonsatz über diesen Psalm ihr ohne alle Veränderung abermahls angepaßt. Eine Vorrede „an den Christlichen Leser" eröfnet das Buch, ohne Angabe des Tages, Jahres und Druckorts, nur „Wilhelm Wessel, Buchdrucker", unterzeichnet, doch ohne Zweifel, bis auf den Schluß, nach den Angaben des Fürsten selber verfaßt. Sie beginnt damit, daß keine Weissagung jemahls aus menschlichem Willen herfürgebracht sei, sondern durch den Geist Gottes. Dieser habe in David gewaltet, durch ihn habe der heilige Sänger in dreitausend Psalmen geredet, deren uns in der Schrift noch 150 aufbehalten seien. Diese seien im alten Testamente, zur Zeit der Apostel, in der christlichen Kirche, stets in Ehren und Gebrauch gehalten worden. Da nun nach des Apostel Paulus Lehre in der Gemeine Gottes alles mit verständlicher Sprache geschehen solle, damit auch die Laien Amen dazu sagen könnten, so hätten in der Kirche in Frankreich die treflichen Männer Clemens Marot und Theodor Beza die Psalmen dermaaßen übersetzet, daß sie in derselben mit Nutzen gebraucht würden. „Diese Psalmen — fährt nun der Vorredner fort — hat Ambrosius Lobwasser ꝛc. des Markgrafen zu Brandenburg Rath, aus dem Französischen in vnsre teutsche Sprach transferiret, so herrlich, daß er auch den Text der Psalmen behalten, und (sie) daher nun viel Jahr in der christlichen Kirchen mit großem Nutzen gebraucht werden. — Wenn nun der Durchlauchtige, Hochgeborne Fürst vnd Herr, Herr Moritz, Landgraf zu Hessen ꝛc. Unser Gnädiger Fürst und Herr, ein sonderlicher Liebhaber ist Göttlichen Wortes vnd der edlen Music, so haben Seine Fürstl. Gnaden nicht allein deroselben Hoff- und Schloßkirche mit vortreflichen Musikanten vnd Instrumentisten bestellet, vnd in dem gefolget dem Exempel Davids, Josiae vnd Theodosii, auch anderer gottseeligen Könige, sondern, wie J. F. G. Anno 1592 für 15 Jahren das gantze Psalterium vario genere carminis reddiret, also haben auch J. F. G. GOTT zu ehren die Psalmen Davids nach Französischer Melodey, wie sie Ambrosius Lobwasser übersetzet, zu trucken befohlen, vnd die Psalmen, so nicht eigene Melodias gehabt, mit andern lieblichen Melodiis per otium gezieret, vnd mit vier Stimmen componirt, daß sie in Kirchen vnd Schulen, auch sonsten, beydes, zu singen, vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen seynd." Es wird dann Einiges zum Lobe des Werkes hinzugesetzt, und empfohlen, wenn man diese Psalmen in der Kirche singe, in Lobung Gottes nicht auf den Thon und Laut der Worte acht zu haben, sondern alles verständlich auszusingen, daß Gott dadurch gelobet, und die Gemeine gebessert werde; wie es vormahls in der Kirche zu Alexandria geschehen, „da man im Singen die stimm also moderiret, das es mehr ein' erzehlung der wort', als ein gesang gewesen." Hiefür werden nun die Meinungen vieler Kirchenlehrer angeführt. „Man soll (heißt es dann weiter) aber des Gesanges nicht mißbrauchen, wie im Bapstthumb geschiehet, da man lauter (ausschließend) singet abendt und morgens, und wenig mit Predigen die leuth underricht." Es solle auch kein Verdienst daraus gemacht werden, und Vergebung der Sünden zugesaget, wenn man so (und so) viel Psalmen vnd Meß gehört, auch Maaß darin gehalten werden, daß man die Predige des Göttlichen

Wortes nicht verhindre. Neben den Psalmen solle man singen die Lobgesänge der Kinder Israel (Exod. 15), Debora's und Baraks (Judic. 5), der drei Männer im Feuerofen (Daniel 3), der Hanna (1. Samuel 2), Esaiä (6), Judith (16), Esther (9), des Zacharias und der Maria (Luc. 1) u. s. w.

So lautete wahrscheinlich bei der ersten Herausgabe dieses Buches seine Vorrede, so erscheint sie, bis auf die nun bald zu erwähnenden Zusätze, auch bei seiner späteren Wiederauflage; in dieser Gestalt ist sie der streng calvinischen Ansicht völlig gemäß, die außer dem Gesange der Psalmen und Schriftlieder keine anderen in der Kirche dulden wollte. Wie sehr sie nun auch strebte das Unternehmen zu rechtfertigen, so viel Mühe der Landesherr sich selber damit gegeben hatte, so vielfach er und seine Diener dahin gewirkt hatten, demselben, durch Überredung und Gewalt, Eingang zu verschaffen, so wenig hatte dieses gelingen wollen, höchstens in der Hauptstadt, in der unmittelbaren Nähe des Fürsten, wird er es erreicht haben. Der alte Kirchengesang war nicht zu unterdrücken, und bei der großen Anhänglichkeit des Volkes an denselben, bei dem reichen Segen, den er seit dem Beginne der Kirchenverbesserung verbreitet hatte, war doch nun die Frage in ernstliche Überlegung zu nehmen, ob er überall beseitigt werden dürfe? Eine solche reifliche Prüfung wies denn auch Landgraf Moritz nicht ab; und sein, bei allem strengen Festhalten an seiner Überzeugung, und nicht zu billigender Härte im Geltendmachen derselben gegen Andersglaubende, doch wahrhaft frommer Sinn, zumahl auch seine Liebe zur Tonkunst und sein tieferes Verständniß derselben, die ihn die Vorzüge des lutherischen Kirchengesanges auch in dieser Beziehung erkennen ließen, stimmten ihn nicht allein günstiger für denselben als zuvor, sie veranlaßten ihn sogar, selber thätig für denselben zu wirken. So entstand ein zweites Gesangbuch, das mit dem Jahre 1612 dem Drucke übergeben werden konnte, und von dem wir später berichten werden. Dadurch sollte aber dem Lobwasserschen Psalter kein Eintrag geschehen, er sollte vielmehr auch neben dem älteren Kirchengesange dringend empfohlen werden. Daß schon damahls das Bedürfniß einer neuen Auflage desselben vorhanden gewesen, steht zu bezweifeln. Allein bei nun veränderter Ansicht war er durch ein anderes Vorwort einzuleiten, des neuen Unternehmens zum Besten des alten Kirchengesanges war darin zu gedenken, alles aber in folgerechten Zusammenhang zu bringen. Dazu bedurfte es nur des Umdrucks zweier Blätter, und der Veränderung der Jahrzahl auf dem Titelblatte. Daß man auf diese Art wirklich verfahren sei, zeigt der mir vorliegende Abdruck des Psalters, und durch ihn erhalten wir zugleich über das Jahr seiner frühesten Ausgabe genügende Aufklärung. Sie selbst nämlich, — bis auf zwei umgedruckte Blätter, — liegt vor uns; sie ist nicht im Jahre 1608 zuerst erschienen, sondern schon 1607.

Dieses letzte unterliegt keinem Zweifel. Die Jahrzahl MDCVII ist auf dem Titelblatte noch deutlich zu lesen; eine umgekehrte römische Fünf (ʌ) aus einer kleineren Typengattung, und mit der Hand über die drittletzte Ziffer eingedruckt, hat dieselbe in eine römische X umgestaltet. Nun wäre freilich auch in dem Vorworte die Stelle zu ändern gewesen, wo es heißt, daß Landgraf Moritz den Psalter in verschiedene Maaße übertragen habe „Anno 1592 für 15 Jahren", wodurch die Jahrzahl 1607 sich ergiebt. Diese Stelle ist aber stehen geblieben, und führt leicht zur Entdeckung des mit Hast und ohne rechte Sorgfalt vorgenommenen Verfahrens. Der Umdruck aber ergiebt sich nach äußeren und inneren Kennzeichen. Zunächst von jenen zu reden, so ist bei der Vorrede eine gröbere Schrift angewendet, und diese würde, ohne die nun anzugebenden Einschaltungen, für die 5 Seiten derselben vollkommen ausgereicht haben. Nun durfte sie aber auch mit diesen Zusätzen jenen Umfang nicht überschreiten, weil auf der 6ten Seite (der Rückseite des letzten Blattes) der Psalter bereits begann, diese Einrichtung also bleiben mußte.

Dies wäre indeß mit Beibehaltung der anfänglich gebrauchten Schrift nicht zu erreichen gewesen; für die letzten acht Zeilen ist also eine kleinere angewendet worden, die sogleich in das Auge fällt. Es sind etwa zwölf Zeilen (in jener gröberen Schrift), die als Zusätze erscheinen; jene acht Schlußzeilen, die nur gute Wünsche für das Wohl des Landesfürsten enthalten, konnten also in der ersten Ausgabe sehr wohl auf dem ursprünglichen Raume in der zuerst angewendeten Schriftgattung Platz gefunden haben. Die Veränderung derselben, wie das Buch jetzt vor uns liegt, deutet also als äußeres Zeichen auch auf Einschaltungen; aber mehr noch der innere Zusammenhang der Vorrede selbst. Wie dieselbe so eben in ihrer (voraussetzlich) ursprünglichen Gestalt mitgetheilt worden, empfiehlt sie, ganz folgerecht, und der Ansicht Calvins übereinstimmend, im Allgemeinen nur Psalmen und Schriftgesänge, im Besonderen eben die Lobwasserschen Psalmlieder. Nun erscheint aber jetzt, nach Anführung der Lehre des Paulus, daß in den christlichen Versammlungen allgemein verständliche Sprache vorwalten müsse, folgende Stelle, in wörtlicher Fassung: „So hat nicht allein D. Luther zu seiner Zeit etzliche Psalmen Davids in Lobgesänge verdeutschet, sondern auch sonsten viel herrlicher Lieder gemacht. Desgleichen haben auch gethan, Justus Jonas, Lazarus Spenglerus, Paulus Speratus, Paulus Eberus, und Andere." Nur der Anfang dieses Satzes steht mit dem übrigen Inhalte des Vorwortes in einigem Zusammenhange, der Schluß entbehrt desselben gänzlich. Nicht anders verhält es sich mit einer andern Stelle auf der letzten Seite, die sich unmittelbar an die Empfehlung anderer Schriftgesänge neben den Psalmen anschließt. Es heißt dort „Desgleichen (soll man gebrauchen) den herrlichen Lobgesang Ambrosii und Augustini HErr GOTT dich loben wir, und was D. Luther und andere, für fürtreflicher Lieder und gesänge gemacht haben, mit welchen Ihre F. G. im werck sind, dieselben mit ihren eigenen Melodeyen ebenmäßig in 4 Stimmen zu setzen, vnd hiernegst der Christlichen Kirchen zum Besten in Druck zu geben." Nur mit dem früheren Zusatze steht diese augenscheinliche Einschaltung im Einklange. Die gesammte Vorrede enthält nur eine Rechtfertigung der Psalmen, weil Gott sie in David, dem auserwählten Sänger, durch den heiligen Geist gewirkt habe, ohne diesen aber, durch blos menschlichen Willen, keine Weissagung hervorgebracht werde. Diese Wirkung des Geistes also war es, die den Gesang heilige, die Pforten der Kirche ihm öfne; es wäre also auszuführen gewesen, daß dieselbe auch über die Zeiten des alten und neuen Bundes hinaus wirksam gewesen, und deshalb den Liedern späterer, erleuchteter Männer, neben Psalmen und Schriftliedern, ihre Stelle in der Gemeine Gottes nicht minder gebühre. Daß dem so sei, ist nicht zu bezweifeln, aber gesagt werden hätte es doch sollen. Darauf aber war die ganze ursprüngliche Anlage der Vorrede nicht eingerichtet; die bloße Anführung der beiden Stellen aus Paulus Briefen an die Epheser und Colosser, wo neben den Psalmen auch noch von Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern die Rede ist, darf als Hindeutung darauf nicht angesehen werden, da in dem Sinne, wie auf sie verwiesen wird, sie nur beglaubigen soll, „daß auch zur Zeit des neuen Testaments der Psalter in der Kirchen Gottes in Lobung und Danksagung des HERren bräuchlich gewesen." Nach Allem diesen darf man, äußerlichen Zeichen, und dem inneren Zusammenhange zufolge, annehmen: daß Landgraf Moritz, durch mehrjährige Erfahrung von der Unausführbarkeit seiner anfänglichen Plane, aber auch von deren Unzweckmäßigkeit überzeugt, sie aufgegeben, und nun, mit fortdauernder landesväterlicher Fürsorge nach seiner besten Überzeugung, auch im Sinne des mit ihm nicht auf gleichem Pfade wandelnden Theiles seiner Unterthanen thätig gewesen sei: daß er gewünscht, seine frühere Gabe nur als Vorläuferin seiner neuen angesehen zu wissen, und deshalb beabsichtigt habe, sie nun nicht länger als eine für kirchliche Erbauung allein würdige erscheinen zu lassen; wo dann freilich

nicht genügende Mittel angewendet wurden, um diesen Zweck zu erreichen, so daß der wahre Zusammenhang der Sache immer noch deutlich zu erkennen ist.

Über den Inhalt des musikalischen Theiles dieser Ausgabe des Lobwasserschen Psalmbuches habe ich schon zuvor im Allgemeinen berichtet: ihn näher zu würdigen bleibe bis dahin vorbehalten, wo auch über den Inhalt des ihr nachfolgenden zweiten Gesangbuches im Allgemeinen Nachricht gegeben seyn wird. Über die Urheberschaft des fürstlichen Sängers und Setzers bei den angegebenen Singweisen und Sätzen kann hier kein Zweifel entstehen: sie führen nicht allein sein Namenszeichen M. L. H., sondern würden, selbst wenn dieses fehlte, durch bloße Vergleichung mit den gewöhnlichen Ausgaben Lobwassers, die nur Goudimelsche Sätze enthalten, leicht zu ermitteln seyn. Nur der vollständige Titel des Werkes stehe noch hier, zu Ergänzung und Berichtigung der Angabe Gerbers. Er lautet: „Psalmen Davids, Nach frantzösischer Melodey und Reymen art in Teutsche reymen artig gebracht, durch Ambrosium Lobwasser, J. U. D. Auf Befehl des Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten und Herren, Herrn Moritzen Landgrafen zu Hessen, ꝛc. itzo aufs newe gedruckt: Und haben ihre F. Gn. die übrige Psalmen, so nicht eigene Melodias gehabt, mit andern lieblichen Melodiis per otium gezieret, vnd mit vier stimmen componiret, welche in der Christlichen Kirchen beydes zu singen vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen.“ Hinter diesen Worten zeigt sich am unteren Ende des Blattes der Hessische Löwe im Holzschnitt, mit jeder von beiden Tatzen auf ein Wappenschild Hessischer Lande sich lehnend, und darunter steht: Cum gratia et privilegio. Gedruckt zu Cassel durch Wilhelm Wessel, Anno M. DC. VII; später, wie erzählt ist, durch Überdruck in M. DC. XII verwandelt.

Das spätere Gesangbuch, von dem der, nun damit in einige Übereinstimmung gebrachte Lobwasser'sche Psalter der unmittelbare Vorläufer war, erschien, wie schon bemerkt ist, in demselben Jahre, bei eben dem Drucker, in gleichem Format. Es führt den Titel: „Christlich Gesangbuch, Von allerhandt Geistlichen Psalmen, Gesängen vnd Liedern, so durch den Ehrwürdigen vnd Hochgelahrten Herrn D. Martin Luther seligen, vnd andere mehr Gottsälige Männer im anfang der Christlichen Kirchen Reformation gemacht; vnd biß dahero in den Evangelischen Kirchen, auf die gewöhnliche Fest, Sonn- vnd Werck-tage, mit ihren alten Choralen vnd Melodeyen gesungen worden. Itzo von dem Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Moritzen, Landgraven zu Hessen, Graven zu Catzenellenbogen, Dietz, Ziegenhayn vnd Nidda ꝛc. vnserm gnädigen Fürsten vnd Herrn, mit 4 Stimmen per otium componirt, vnd mit etlichen holdseligen lieblichen Melodiis gezieret, also daß sie nicht allein mit lebendiger Stimm gesungen, sondern auch auff allerhandt Instrumenten können gebraucht werden, Vnd haben J. F. G. solche in ihren Landen, Kirchen und Schulen, zu Singen vnd zu gebrauchen verordnet.“ Hier folgen nun wieder Schildhalter und Wappenschilde wie bei der beschriebenen Ausgabe des Psalters, und darunter steht: „Mit Fürstl. Gn. Freiheit. Zu Cassel, Gedruckt in J. F. G. Druckerey, durch Wilhelm Wessel, Im Jahr nach Christi Geburt MDCXII (1612).

Die Vorrede „An den Christlichen Leser“, datirt: „Cassel den 1. May, Im Jahr Christi 1612“, unterschrieben: „Wilhelm Wessel, Typographus“, gewährt ein treues Bild der Sinnesart des Fürsten, wie wir ihn zuvor haben kennen gelernt, und spricht seine durch sein Verfahren bethätigte Überzeugung von seiner Stellung zu der Kirche seines Landes aus. Es heißt darin, daß durch Gottes Wort der Weltlichen Obrigkeit befohlen sei, „den höchsten Fleiß anzuwenden, daß in ihren Landen und Gebieten nicht allein der wahre Gott recht erkannt, sein nahme geheiligt, vnd sein Reich gemehret,

Sondern auch, das alles, so dem Wort Gottes entgegen, mit ernst abgeschafft, der Gottesdienst aber nach Anweisung der H. Schrift recht vnd wohl bestellt werde.“ Es werden die Beweisstellen aus der Schrift angeführt, und bemerkt, daß die Könige des alten Testaments, die christlichen Kaiser, und zu der Väter Zeiten die protestirenden Chur- und Fürsten demgemäß gehandelt; ihnen nachfolgend, sei ein Gleiches auch von andern Fürsten und Herren geschehen, nicht allein in Ausbreitung der evangelischen Wahrheit, „sondern auch, daß sie in dem Eyffer jrer Gottseligen Voreltern fortfahrend, die reliquias des Pabstthumbs aus jren Landen und Kirchen, so viel dero zeit wegen möglich gewesen, den Leuten aus den Augen weg und abgethan, Dagegen aber vollends an vnd aufgerichtet, was zur reinen unverfelschten Lehr vnd Gottesdienst gehörig.“ So habe auch Landgraf Moritz gethan, und es an nichts mangeln lassen, was zu Erbauung der Ehre Gottes, und Einhelligkeit seiner Christlichen Kirchen ersprießlich seyn möge. „Zu welchem Ende denn jetzo auch die Psalmen vnd Gesänge D. Mart. Luth. p. m. (die der Gottseelige Fürst und Herr nach den Fürstlichen hochwichtigen Geschäfften sui recreandi gratia per otium in eine schöne liebliche Harmoniam quatuor vocum gesetzet hat) durch öffentlichen Druck communiciret werden, damit dieselbigen neben den Psalmen Davids &c. (nach Lobwassers Übertragung) in J. Fürstl. Gn. Kirchen und Schulen hinführo geübt, gesungen, vnd gebraucht werden, alles zur Besserung vnd erbauung in dem HERRN.“

Der Inhalt des Buches ist in drei Theile gesondert. Der erste begreift „Allerhandt Festgesänge“, 49 an der Zahl*); der zweite „Allerhandt Psalmodieen“, 50**); der dritte „Allerhandt Catechismi Gesänge, und was dem angehörig, 70 Lieder, eine Überschrift, die in ihrer weiten, allgemeinen Fassung, wieder mehrere Unterabtheilungen begreift: Von den zehn Geboten; vom Glauben; vom Gebete des Herrn; von der heiligen Tauff; vom Abendmahl des Herrn; vom Eingang des Gottesdienstes; zum Ausgang des Gottesdienstes; Bettagsgesänge; Bußgesänge; Gebetgesänge; Dankgesänge; Trostgesänge; Morgen- und Abendgesänge; Tischgesänge; Begräbnißgesänge. Welche Lieder aus diesen drei Abtheilungen Landgraf Moritz mit selbsterfundenen „holdseeligen, lieblichen Melodiis gezieret“ habe, darüber werden wir hier nicht unterrichtet, wie bei dem Lobwasserschen Psalter. Kein Tonsatz unter allen trägt, wie dort, das Namenszeichen des Fürsten, noch ist sonst über seine Urheberschaft irgend eine Andeutung gegeben; wir können also höchstens bei solchen Singweisen sie vermuthen, die in früheren Melodieenbüchern nicht erscheinen. Dergleichen finden wir hier neun: 1) eine bis dahin nicht vorkommende zu Luthers Liede: „Vom Himmel hoch da komm ich her“***), während die gebräuchlichere hier dem Liede: „Vom Himmel kam der Engel Schaar“ angeeignet ist; 2) eine Melodie zu dem Dreifaltigkeitsliede eines unbekannten Dichters: „Sey Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit†), in dreitheiligem Takte, und fast hüpfendem Tanzschritte; 3) eine solche zu einem

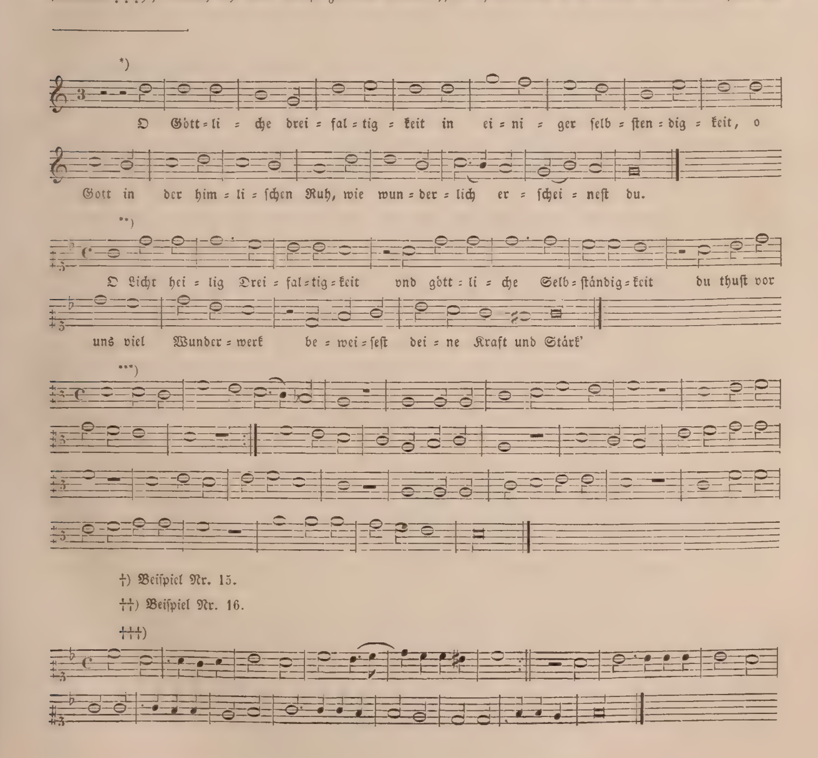
*) 4 Adventlieder; 9 Christfestgesänge; 2 Beschneidungs-; 2 Erscheinungs- (Epiphanias); 2 Darstellungs-; 3 Empfängniß- (Verkündigungs-) gesänge, unter denen auch die Dichtungen über das Magnificat begriffen sind; 5 Passionslieder; 5 Osterfestsgesänge; 3 Himmelfahrtslieder; 4 Pfingstgesänge; 8 Dreieinigkeitslieder, darunter Luthers: Jesaia dem Propheten das geschah; 2 Gesänge von der Erkenntniß Christi (Zacharias Lobgesang: Gebenedeit sei Gott der Herr), und das Brüderlied: Als Adam im Paradies.

**) Lieder über den 1. 2. 3. 4. 5. 7. 12. 13. 14. 15. 23. 25. 31. 32. 37. 41. 42. 46. 51. 53. 67. 71. 72. 79. 91. 100. 103. 110. 114. 115. 117. 119. 124. 125. 127. 128. 130. 133. 137. 139. 147. 149. Psalm; über den 13ten, 32sten, 51sten, 71sten, 103ten, 117ten, 119ten und 127sten deren zwei.

***) Beispiel Nr. 13.

†) Beispiel Nr. 14.

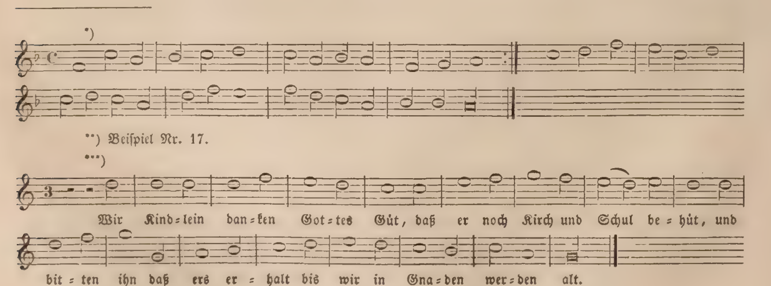
2ten Dreifaltigkeitsliede der böhmischen Brüder, dessen Dichter wir nicht kennen: O göttliche Dreifaltigkeit*), von ähnlichem Gepräge; 4) eine dritte Melodie zu einem gleichartigen Liede „O Licht heilig Dreifaltigkeit"**); alle drei Lieder gleicher Strophe, der des zuerst genannten Weihnachtsliedes; 5) eine Melodie zu dem Psalmliede „Es sind doch selig alle die &c. von Matthäus Greiter, die dann zu dem 2ten Theile dieses über den 119ten Psalm gedichteten Liedes: „Hilf Herre Gott dem deinen Knecht", nur um eine Quinte nach der Höhe versetzt, wiederkehrt***); 6) eine Singweise zu dem Liede: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott &c.", die keiner der bis dahin vorkommenden übereinstimmt, und so viel ich gefunden, hier zum erstenmahl erscheint†); 7) eine solche zu dem Liede „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn"††); 8) eine Melodie zu Johann Walters Liede: Herzlich thut mich erfreuen, in der deklamatorischen Art der von Jacob Meiland dazu erfundenen†††); endlich 9) eine Weise zu dem Liede: „Dich bitten wir dein' Kinder" statt der



†) Beispiel Nr. 15.

††) Beispiel Nr. 16.

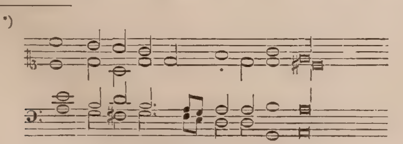
sonst dazu gewöhnlich angewendeten des Liedes: Herr Christ der einig' Gotts Sohn*). Neben diesen finden sich aber noch mehrere Abänderungen und Umbildungen bekannter älterer Melodieen. So wird die zu dem Liede „Lobsinget Gott und schweiget nicht" angewendete Weise des Hymnus: „a solis ortus cardine" in den dreitheiligen Takt versetzt, und durch fremdartige Sylbendehnungen ausgeschmückt, so daß, obgleich sie in allen ihren Grundzügen beibehalten ist, man bei dem ersten Anblicke sie nicht erkennt**). In ähnlicher Art ist mit den Melodieen der Lieder „Gelobet seyst du Jesus Christ", und „Nun freut euch lieben Christeng'mein" (der von 1535) verfahren, wo sie zu den Liedern „Nun wolle Gott, daß unser Gsang" und „Ach lieben Christen seid getrost" angewendet werden; und so ist auch die Weise des Dankliedes: „Wir Kindlein danken Gottes Güt" ꝛc. ein Nachklang von der des ältesten Gesanges der lutherischen Kirche: Es ist das Heil uns kommen für ꝛc.; freilich nur in der Art, wie eine Melodie von 7 Zeilen mit einem Auf- und Abgesange in einer nur 4zeiligen sich wiederholen kann***). In anderen Fällen ist eine wiederkehrende Melodie, um ihr eine andere Färbung zu geben, lediglich aus der harten in die weiche Tonart versetzt. So ist dies namentlich mit der des Liedes: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr" geschehen, wo sie mit jenem andern „All' Ehr und Lob soll Gottes seyn" wiederum erscheint: so mit der mixolydischen, süddeutschen Weise zu Luthers Psalmliede: „Ach Gott vom Himmel sieh darein", die hier einmahl zu dem Liede über den ersten Psalm „Wohl dem Menschen, der wandelt nicht" in ihrer ursprünglichen Gestalt angewendet wird, und dann zu dem Psalmliede: „Erhör mein Wort, mein' Red' vernimm" (über den 5ten Psalm) als Mollmelodie wiederkehrt, nur die Modulation ihrer ersten Zeile etwas anders gestaltend. Bei den übrigen Singweisen scheint es nicht, daß der fürstliche Meister durch örtliche Singart sich habe streng bestimmen lassen; er wird, wo er es angemessen hielt, eigener Wahl und besonderem Geschmack gefolgt seyn, wie wir es auch in manchen Fällen finden, obgleich im Allgemeinen wenig erhebliche Veränderungen vorkommen. Die Melodieen „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn ꝛc.", „Wacht auf ihr Christen alle ꝛc.", „Aus meines Herzens Grunde ꝛc.", „Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt ꝛc.", „Ich dank dir lieber Herre" begegnen uns hier mit dem sie eigenthümlich auszeichnenden rhythmischen Wechsel, und nur der zuletzt genannten fehlen am Ende der zweiten (und 4ten) Zeile, und bei dem ersten und letzten Tonschlusse des Abgesanges die Sylbendehnungen, mit denen sie gewöhnlich sonst in anderen Melodieenbüchern erscheint. Dagegen bewegt sich die Weise des Liedes „O Herre Gott, dein göttlich' Wort" und die des Sterbegesanges „O Welt



**) Beispiel Nr. 17.
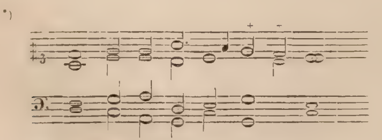
ich muß dich lassen'' gleichmäßig im geraden Takte fort, während beide sonst gewöhnlich in rhythmischer Ausgestaltung jenen anderen gleichen. Von dem Verhältnisse unseres fürstlichen Meisters zu den Singweisen dieses seines 2ten Gesangbuches können wir, außer dem eben Bemerkten, etwas Sicheres sonst nicht sagen. Daß er neben der Gabe des Setzers auch die des Sängers besessen habe, wissen wir aus seinem Psalmbuche, und wir werden, wenn wir zu diesem uns zurückwenden, auch von diesem Gesichtspunkte aus ihn näher betrachten. Daß er auch hier diese Gabe geübt, sagt uns der Titel seines Werkes: an welchen Stellen? können wir nur vermuthen. Durch nähere Prüfung erfahren wir nur mit Gewißheit, daß er Älteres umgestaltet, geschmückt, ihm eine andere Farbe geliehen habe, und wo uns Neues, bisher Unbekanntes entgegentritt, halten wir es deshalb nur für seine ursprüngliche Schöpfung. Auch das bestärkt uns bei den neun Melodieen, die uns bei ihm zuerst begegnen, in dieser Ansicht, daß deren sechs einer und derselben Strophe sind, für die wir deshalb eine Vorliebe bei ihm zu erkennen glauben, ähnlicher Art, wie sie für eben diese auch bei Selneccer stattfand. Denn hier durfte er das ihn am meisten Anmuthende frei wählen, bei dem Psalmbuche war er durch die sich gestellte Aufgabe an bestimmte Maaße fremden Ursprungs gebunden, deren Mehrzahl in Deutschland keine übereinstimmenden fand, und von denen erst damahls einige sich einzubürgern begannen. Die eigenthümliche Art seines Bildens als Sänger lernten wir also gewiß mit besserer Sicherheit hier kennen, als dort, wo er unter so manchen Umgrenzungen und Beschränkungen schuf, hätten wir nur hier eben so, wie dort, über das ihm Angehörige vollkommene Gewißheit. In so weit wir aber dieses zu erkennen vermögen, dürfen wir sagen, daß er als Sänger gewandt und fließend war, das Muntere, Belebte, dem Ernst und der Strenge vorzog, die volksmäßige Tonart der kirchlichen, wie er denn auch diese, wie wir sehen werden, als Setzer ihrem inneren Wesen nach weniger auffaßte, sie nicht in ächtem Sinne harmonisch zu entfalten wußte. Auf diesem Gebiete, dem des Setzers, ist uns ein vollkommen sicheres Urtheil über ihn vergönnt, wir durften also nicht anstehen, das eben niedergeschriebene über ihn zu fällen. Es bewährt sich zumeist durch seine Behandlung der phrygischen Tonart. Unter seinen Festgesängen gehören acht dieser Tonart, unter den Psalmodieen deren neun, unter den Liedern der dritten Abtheilung deren acht; unter diesen 25 Melodieen finden wir nur zwei mit regelmäßig behandeltem phrygischen Tonschlusse: die des Hymnus „Christum wir sollen loben schon'', und des „Herr Gott dich loben wir'', deren letzte in dem ursprünglichen Umfange des Phrygischen, die erste in dem versetzten von A mit kleiner Secunde (b) erscheint. Von den andern 23 bewegen sich 15 in dem Tonumfange von E, und unter ihnen sind zehn, bei denen der absteigende phrygische Tonschluß f. e, in der Grundstimme durch die kleine Unterterz und die Unterquinte (D. A) begleitet wird; nur eine dagegen findet sich, — die des Liedes „Es wollt uns Gott genädig seyn'', — wo der um eine kleine Terz abfallende Ausgang (g, e) der Singweise eine andere Bildung der auch hier nach A gewendeten Schlußformel des Basses bedingt*), die, wenn die vorletzte Note des Tenors, jener alten Regel zufolge, um einen Halbton erniedrigt wird, der phrygischen Endharmonie etwas näher kommt als jene

*)



anderen, obgleich der Gesang nun dadurch in ein fremdes (das versetzte, sogenannte weiche) System hinüberschweift. Die übrigen vier werden durch die Begleitung des phrygischen Schlußtons E durch seine große Unterterz (C) ionisch geschlossen. Von den sieben, die dem versetzten Umfange des Phrygischen angehören (A mit vorgezeichnetem b), schließt die kleinere Hälfte in der Grundstimme mit F (ihrer drei), also den zuletzt betrachteten gleich, die größere in D, den zuerst erwähnten übereinstimmend; jene ionisch, diese nach Weise der äolischen Tonart. Der Tonumfang von D mit der kleinen Secunde es und kleinen Sexte b kommt nur einmahl vor, bei der Melodie des Psalmliedes „Herr Gott wie lang' vergißtu mein"; hier wird in G, ebenfalls in äolischer Art, geschlossen. Auch sonst erscheint in der Behandlung der phrygischen Tonart hier nicht jene kirchliche Weihe, jene geheimnißvolle Feier, die ihr sonst vor allen eignet. So tritt in dem Satze über die Melodie des Passionsliedes „Da Jesus an dem Kreuze stund" am Schlusse der dritten — hier auch melodisch umgestalteten — Zeile der Quartsextenakkord hinter dem Dreiklange des Tones, in den ausgewichen werden soll, frei ein auf der Dominante, die dann zu vollem Schlusse sich aufwärts bewegt*); eine in ihrer matten Gleichgültigkeit ganz unkirchliche Harmonieenfolge — da sonst der Quartsextenakkord in kirchlichen Gesängen nicht anders, als auf der in der Grundstimme forthallenden Dominante, und auch dann meist nur als Auflösung eines Vorhaltes und Vorbereitung eines folgenden vorkommt; — und vollends ganz unpassend für die durch sie begleiteten Worte: „so gar mit bittern Schmerzen." Eine ähnliche erscheint, eben so ungehörig, am Schlusse der zweiten Zeile der (wie wir voraussetzen) von dem Setzer auch erfundenen Melodie des Liedes „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott", zu den Worten: „der du littst Marter, Angst und Spott" **). So ist beidemahl das Geheimniß der tiefen Leiden des Erlösers auf eine Art gesungen und begleitet, als sei von friedlich behaglicher Stimmung etwa in einem Volksliede die Rede. Es ist hier nicht die Rede von dem Verstoße gegen eine äußerlich gegebene Vorschrift, oder ein durch lange Gewohnheit geheiligtes Herkommen, am wenigsten von einem ganz persönlichen Mißbehagen gegen diesen oder jenen Fortschritt der Harmonie. Der hier gerügte ist matt, gleichgültig, und um deswillen unkirchlich, weil er die Ausweichung der Melodie schon lange zuvor andeutet, weil er in dem Quartsextenakkorde der Dominante nur eine Versetzung des unmittelbar vorher gehörten Dreiklanges der Tonica, eine schwächere Wiederholung desselben in anderer Lage giebt, weil er sie auf dem Niederschlage — dem guten Takttheile — hören läßt, und so auf das Unbedeutende einen Nachdruck legt. Alles dieses wird vermieden bei der Einführung des Quartsextenakkordes auf der forthallenden Dominante: er beruht alsdann auf einem anderen Dreiklange als dem zuvor gehörten der Dominante, er begegnet uns auf dem schlechten Takttheile, und macht sich nicht geltend, am wenigsten alsdann, wenn er noch, einen ihm vorangegangenen Vorhalt auflösend, einen ihm folgenden vorbereitet. Alle hier getadelten Gebrechen treten aber auch zumahl in der Weise des Liedes: „Da Jesus an dem Kreuze

*)



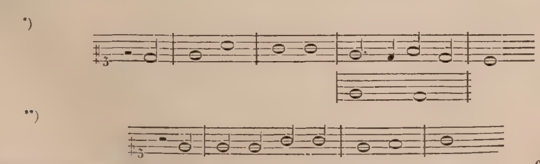
**) Vergl. das zuvor (Nr. 15) gegebene Beispiel.

stund'' durch die melodische Veränderung der so mangelhaft behandelten Zeile um so mehr heraus. In der gewöhnlichen Singart (wie sie unter andern bei Eccard erscheint) haben die 4 letzten Zeilen dieser fünfzeiligen Melodie denselben abfallenden, phrygischen Tonschluß, der, viermahl auf gleiche Weise behandelt, von ermüdender Einförmigkeit seyn würde. Um diese zu verhindern, scheint es, entstanden frühe schon zweierlei Abweichungen. Die eine wendete die Ausweichung nach der großen Unterterz des Grundtons, also in das Jonische; doch nicht, wie hier, in schrittweisem Absteigen durch die diatonischen Mittelglieder der Quinte, sondern die Quarte überspringend, und nur in einer Auszierung sie im Vorübergehen berührend. So erscheint unter andern die Weise bei Senfl*). Oder die Modulation wird in das Mixolydische geleitet, der Gesang also wendet sich in die Höhe, statt in die Tiefe; so bei Bartholomäus Gese**). Eccard hat des Anschlusses weder an die eine, noch die andere dieser Umbildungen bedurft. Er behandelt in der 2ten und 4ten Zeile den der 3ten und 5ten übereinstimmenden Tonfall ionisch, beidemahl durch eine unvermuthete, aber feierlich ernste Wendung überraschend; in der 3ten erscheint er äolisch, in der letzten phrygisch: aus anscheinender Dürftigkeit entfaltet sich ihm die großartigste Mannichfaltigkeit, indem er uns den Geist, das innerste Leben der Tonart erschließt. Wie die melodische Wendung der Zeile hier gefaßt ist, verschwindet das Geheimnißvolle gänzlich, das sonst im Phrygischen die Ausweichung nach dem Jonischen begleitet; als Ziel ist diese Tonart sofort erkennbar, und dieser an sich nüchterne Fortschritt muß durch nüchterne harmonische Behandlung nur um so matter werden.

Neben dieser, theils unregelmäßigen, theils zweckwidrigen Behandlung des Phrygischen, befremdet uns bei zwei Tonsätzen über Melodieen dorischer Tonart die sonderbare Art, wie der Setzer den unregelmäßigen Ausgängen derselben auf ganz außergewöhnlichem Wege hat — man darf es wohl so nennen — zu Hülfe kommen wollen. Es sind die Melodieen der beiden Lieder gemeint: ,,Durch Adams Fall ist ganz verderbt'', und: ,,Christ unser Herr zum Jordan kam'', beide, während sie durchaus das wesentliche Gepräge des Dorischen tragen, doch ä o l i s c h schließend; am auffallendsten die erste, da in der letzten die Schlußzeile, dem Inhalte des Liedes übereinstimmend, auch für einen Anhang gelten kann, zumahl ihr der vollkommenste Schluß in die Grundtonart unmittelbar vorangeht, während bei jener einem solchen Schlusse noch zwei Zeilen nachfolgen, deren letzte ihn nicht wiederholt, sondern nur nach der nächstverwandten äolischen Tonart hinleitet. Landgraf Moritz hat nun beidemahl den Schlußton der Melodie durch dessen Unterquinte — also durch den Grundton der Tonart, in der die Singweise sich bewegt — begleitet. Da aber jener Schlußton derselben in schrittweisem Absteigen erreicht wird, der ihm zunächst vorangehende also — seine große Obersecunde — zugleich die g r o ß e O b e r s e x t e des im Basse dargestellten G r u n d t o n s ist; da ferner in der Harmonie durch einen halben Tonfall — die Folge des Dreiklanges der Unterdominante und der To-

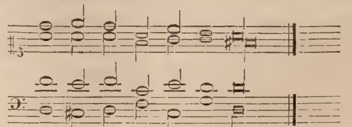
*)

**)

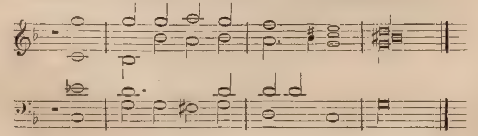


nica, die beide hier als harte erscheinen — geschlossen wird; so begegnet uns hier, in diesen beiden Fällen vielleicht das einzige Mahl, ein dorischer halber Tonschluß, der in der großen Terz des vorletzten Dreiklanges zugleich die große dorische Sexte hören läßt*), während sonst allezeit die kleine erklingt. Denn die Verwandlung jener in diese, die sonst vielleicht, einer alten Regel zufolge, von Vielen gefordert werden möchte, ist hier melodiewidrig, um so mehr, weil dadurch vollends das Ungehörigste entstehen, eine dorische Melodie bei ihrem Ausgange zur phrygischen werden würde, jenem alten Sprichwort zum Trotze, das mit dem Ausdruck „a Dorio ad Phrygium“ einen halsbrechenden Sprung bezeichnet. Durch diese Behandlung wird einestheils das Gepräge der selbständigen Nachschlagszeile, des Gedichts wie der Melodie, bei dem Liede „Christ unser Herr“ verlöscht, und dadurch die Eigenthümlichkeit, wie der dichterischen, so der musikalischen Form verletzt; aber auch in der einen wie anderen Singweise nicht einmahl die Absicht erreicht, einen tongemäßeren Schluß zu erhalten. Denn in der Melodie „Durch Adams Fall“ deutet nun der Ausgang des Tonsatzes zu mächtig hin nach G, in der des zuvor genannten Liedes eben so bestimmt nach C, in beiden also über ihre Grenzen hinaus, und stimmt mit dem Wesen ihres ganzen, in der Melodie verschlossenen harmonischen Fortganges so wenig überein, daß wir vielmehr bei dem Anhören eine peinigende Unsicherheit darüber empfinden. Neben diesen Tonwidrigkeiten fallen uns noch Härten von mancherlei Art auf, erzeugt zum Theil durch den Widerstreit des Gehorsams gegen ein älteres Gesetz, und der nothwendigen Entwicklung der Kunst, die sich diesem Gehorsam entgegenstellt. Nicht selten, wo dem Endtone einer Singweise seine kleine Oberterz in der Melodie vorangeht, und beide durch die Unteroktave jenes ersten in der Grundstimme begleitet werden, vernehmen wir in unmittelbarer Folge — wie freilich auch wohl hin und wieder bei größeren Tonmeistern — den weichen und den harten Dreiklang desselben Tones in unmittelbarer Folge, den ersten durch die ihn bezeichnende, in der höchsten Stimme erscheinende kleine Terz scharf ausgeprägt, während die große Terz des andern in einer Mittelstimme, und demnach mit verletzender Härte erscheint, weil sie nicht aus jener unmittelbar sich entwickelt, sondern von ihr getrennt, mit ihr im Widerstreite steht; auch nicht einmahl einer künstlerischen Absicht zu Liebe gewählt ist, sondern nur deshalb, weil der


*) Durch Adams Fall ꝛc. Schlußformel

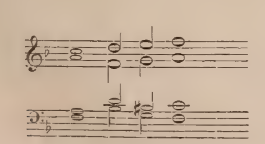


Christ unser Herr ꝛc. Schlußformel. (Die Melodie steht hier in G mit vorgezeichnetem b).



schließende Dreiklang naturgemäß ein harter seyn müsse. Eben so werden wir oft durch eine gleich unkünstlerische Auslegung des Gesetzes, daß der Tritonus zu vermeiden sei, verletzt, zumahl diesem Gebote nicht einmahl folgerecht Gehorsam geleistet wird. An vielen Orten hat der Meister ohne Bedenken den Tritonus in seinen Harmonieen angewendet, ihn selbst durch Erhöhung eines Tones erst geschaffen, wo die Tonart ihn nicht gewährte, ja, ihn frei eingeführt. So gleich bei dem ersten Schlußfalle der, wie wir voraussetzen, auch von ihm gesungenen Melodie des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch da komm ich her" zwischen der Oberstimme und dem Tenor, wo er in der Gegenbewegung regelmäßig aufgelöst wird. So erscheint er nicht minder bei dem Ausgange der 2ten Zeile der dem Liede „Lobsinget Gott und schweiget nicht" angepaßten, und umgestalteten Weise des Hymnus: A solis ortus cardine; vorbereitet, und als Vorhalt aufgelös't, am Ende der 2ten Zeile des Liedes „Als Adam im Paradies", zwischen der Oberstimme und dem Alte, und so öfter. Um so mehr muß die Art befremden, wie er eben so oft vermieden worden ist, ohne die großen Übelstände zu beachten, die daraus entstanden. So bei dem vorletzten Schlußfalle der Melodie *) des Psalmliedes von Burcard Waldis: „Der Herr sprach in seim höchsten Thron". Die Singweise und der Tonsatz stehen in G mit kleiner Terz; die Modulation wendet sich nach F; diesem Tone, wie dem Grundtone des Ganzen, eignet der Ton b. Nun ist aber dieser, der vorletzte des Tenors, um einen halben Ton geschärft, um gegen die Oberstimme statt des Tritonus eine reine Quarte zu gewinnen. Allerdings verschwindet dieses mißfällige Tonverhältniß dadurch an dieser Stelle, allein dennoch läßt es sich, jetzt widerlich spukhaft, vernehmen. Es klingt an in der Folge des Dreiklanges von b und des willkührlich herbeigeführten Sextenakkords auf G mit großer Terz, der auf dem Dreiklange von E beruht; es regt sich in der Folge dieses letzten Zusammenklanges und des Dreiklanges von F, zwischen jenes großer Terz, und dem Grundtone dieses; es entsteht zwischen dem dritt- und vorletzten Zusammenklange der widerwärtigste Querstand, zwischen dem Tenor und der Oberstimme eine Folge von zwei reinen Quarten. Wären die Ober- und Unterstimmen paarweise in gleicher, bei diesem Gepaartseyn in der Gegenbewegung fortgeleitet worden, ohne Schärfung des vorletzten Tones im Tenor, so wären alle diese Übelstände vermieden, es wäre ganz folgerecht nur dasjenige wiederholt worden, was in der Mehrzahl der zuvor beschriebenen Fälle ohne Bedenken geschehen war. Ganz Ähnliches wie in der Behandlung der eben betrachteten Melodie hat unser fürstlicher Setzer bei der vorletzten Zeile der schönen Weise des Liedes: „Allein zu dir Herr Jesu Christ" gethan; wir dürfen uns darüber nicht länger verbreiten, denn es wäre, was eben gesagt worden ist, nur mit anderen Worten abermahls zu sagen. Endlich stören uns oft die hohlen, terzlosen Dreiklänge, die selten in künstlerischer Absicht angewendet sind. Sie treten ein ohne innere Nothwendigkeit, oft wird der hohle Dreiklang hinter dem vollen gehört, nicht in umgekehrter Art, wo ein solcher Gegensatz oft von Kraft und Wirkung seyn kann, während hier nur Nüchternheit und Leerheit erscheint.

*)



Aber zu lange habe ich von den Mängeln dieses Werkes geredet, während es doch auch viele anerkennenswerthe Vorzüge hat. Daß es mehrere Melodieen des Brüdergesangbuches von 1566 in 4stimmigen Tonsätzen mittheilt, ist schon erwähnt worden, als von diesem früher die Rede war; seine Mittheilung ist aber doppelt schätzbar, da eben diese Sätze auch mit Liebe behandelt sind*). So treffen wir auch hier noch andere, sonst selten in mehrstimmigen Melodieenbüchern erscheinende Singweisen, unter andern die zu Erasmus Albers Liede über das Magnificat: „Mein lieber Herr, ich preise dich", hier zu einem andern ähnlichen Ursprungs angewendet: „Mein' Seel', o Gott, muß loben dich". Freilich erscheint sie hier nicht in ihrer geschmückteren und, wie wir voraussetzen dürfen, ursprünglichen Gestalt, in der Prätorius sie giebt, sondern in der bei Zinkeisen (1584) vorkommenden Fassung; doch bleibt es stets erwünscht, auch in dieser sie behandelt zu finden. Haben wir demnach der getroffenen Wahl der Melodieen uns zu freuen, so gilt ein Gleiches auch im Allgemeinen von der Führung der Stimmen, sie wiegt nicht selten die Mängel der Harmonieen auf, und bei Singweisen rascheren, belebteren Fortschrittes finden wir oft geistreich geschmückte Mittelbewegungen**), ja, dergleichen als Gegensatz absichtlich einer ernst und feierlich daherschreitenden Melodie gesellt, deren Lied doch einen hohen Lobgesang darstellt, wie Luthers Weihnachtsgesang: „Christum wir sollen loben schon". Aus der Hauptmelodie schöpfen freilich hier die Begleitstimmen ihre Motive nicht, allein ihre Wendungen sind doch nicht blos ausfüllende und verbindende, nicht Zwischenglieder allein, sie zeigen eine Stätigkeit und Ebenmäßigkeit der Bewegung, einen geordneten Wechsel des sich Vereinens, Gegeneinanderstrebens, Wetteiferns, daß sie auch für sich genommen, ohne Verbindung mit der Hauptstimme, ein Tonbild gewähren, um soviel mehr noch, wenn sie, ihr gesellt, auch einen bedeutsamen Gegensatz, in höhere Einheit aufgelös't, darstellen. Allerdings reicht diese Art der Behandlung nicht an die großartige Auffassung des Verhältnisses der Hauptstimme zu den Mittelstimmen, wie sie bei Eccard erscheint, Mannichfaltigkeit mit Einfachheit verbindend, Vielheit in Einheit harmonisch auflösend; aber sie übertrift dasjenige, was unter andern Gumpeltzhaimer, Gesius und Erythräus zu erreichen strebten, und was hier sich wirklich geleistet findet.

Konnten wir an dem besprochenen Werke nur den Setzer, nicht den Sänger mit Zuverlässigkeit erkennen und würdigen; so ist beides uns zwar bei dem schon beschriebenen Psalmenwerke vergönnt, doch erscheint unser fürstlicher Meister in der einen wie der anderen Richtung seiner Thätigkeit durch eine sich selbst gestellte und streng umschriebene Aufgabe gebunden und unfrei. Durch aufmerksame Betrachtung des Ganzen gewinnen wir die Überzeugung, daß der auf die Psalmen beschränkte calvinische Kirchengesang, dem Landgrafen Moritz auch als der dem gereinigten Gottesdienste allein geziemende, ausschließend *kirchliche* erschien, daß die von Goudimel behandelten Singweisen ihn besonders anmutheten, und eben so der Tonsatz dieses Meisters, sofern er in strenger Einfachheit sich hielt; daß aber die Veränderung der Form des Tonsatzes, wo eine Melodie wiederkehrte, und

---

*) Beispiele:
Als Jesus Christus Gottes Sohn, Nr. 18.
Wir glauben in Gott den Vater, Nr. 19.
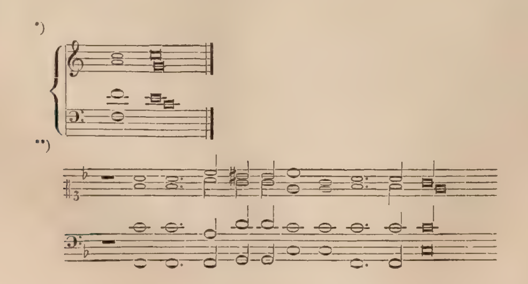
**) Beispiele:
Ach lieben Christen seyd getrost, Nr. 20.
Gelobet seyst du Jesu Christ, Nr. 21.

namentlich die von Goudimel dann in Anwendung gebrachte Verflechtung und Ausschmückung der Stimmen von ihm nicht gebilligt wurde, eben so wenig als die von Claudin le Jeune in einem gleichen Falle vermehrte Stimmenzahl, oder veränderte Lage der Hauptstimme, bei sonst unveränderter Form des Tonsatzes. Nach seiner Ansicht sollte jeder Psalm, dem als Träger einer besonderen heiligen Offenbarung auch seine eigene Singweise gebühre, dieselbe erhalten, aber die Form des Tonsatzes sollte überall nur eine seyn, alle Stimmen in Betonung jeder einzelnen Sylbe, zu größerem Nachdrucke des Wortes, einander streng sich anschließen, und nur eine leichte Bindung höchstens vergönnt seyn, die darin nichts ändere. Darum sind alle geschmückteren, stimmverwebenden Sätze Goudimels hier ausgeschieden, mit alleiniger Ausnahme des über den 140sten Psalm, dessen Weise der von den zehn Geboten übereinstimmt; in diesem einen Falle allein sind beide Tonsätze jenes Meisters über dieselbe Melodie beibehalten. Deshalb beobachten alle Tonsätze über die eingeschalteten neuen Melodieen streng jene Forderung der Einfachheit, die Ton und Sylbe in allen Stimmen zusammenfallen läßt, und einzelne Gänge im Tenor des 70sten, dem Alte des 71sten, der Grundstimme des 108ten Psalms, wo wir, außer den durchhin als statthaft angenommenen vorübergehenden Bindungen, sparsam verzierende Sylbendehnungen antreffen, sind ein vereinzelter, kaum in Betrachtung kommender Schmuck. Es scheint zwar die Meinung des Meisters gewesen zu seyn, daß die Tonsätze über seine eigenen, neuen Melodieen, dieselben allezeit in der Oberstimme, über die anderen Stimmen herrschend, zeigen sollten, allein mit völliger Gewißheit läßt es sich dennoch nicht behaupten. Es sind unter diesen Tonsätzen einige, die uns über ihre Tonart in Ungewißheit lassen, wenn wir die Oberstimme als die das Ganze unbedingt regelnde betrachten. So der über den 53sten Psalm, der erste unter denen, deren Melodie unserem fürstlichen Setzer angehört*). Vernehmen wir nur die Folge der Harmonieen, so erscheint uns in denselben das Gepräge der phrygischen Tonart in ihrer Versetzung, und mit regelmäßigem Tonschlusse; betrachten wir die einzelnen Stimmen, so stellt in dem Tenor eben dieses Gepräge unverkennbar sich dar. Und dennoch wäre zwischen dessen Melodie und der der Oberstimme, welche von beiden die herrschende seyn solle, immer noch schwer zu entscheiden. In dieser letzten zeigen zumahl die erste, dritte, und die fünfte kurze Zeile, so deutlich alle Kennzeichen des Phrygischen in seinem ursprünglichen Tonumfange, daß wir das Ganze dieser Tonart angehörend halten möchten, träte nicht in der 4ten Zeile, in der um einen Halbton erniedrigten Quinte derselben, uns ein erheblicher Zweifel daran entgegen; wir wären genöthigt, unter jener Voraussetzung dann die Tonreihe der 7ten Stufe der diatonischen Leiter als die unserer Melodie zu Grunde liegende zu betrachten, und anzunehmen, der Tonsetzer habe einen Versuch machen wollen, ob nicht auch ihr eine harmonische Entfaltung abzugewinnen sei, wenn ein solcher Versuch bei seiner sonstigen Art die Harmonie zu behandeln, nicht als ganz außer seinem Gesichtskreise liegend gelten müßte. Nun wird aber hier die Entscheidung dadurch noch erschwert, daß die Melodie der Oberstimme und die des Tenors gleich ansprechend sind, den gesungenen Worten gleich angemessen, eine jede ganz geeignet, selbständig vernommen zu werden; und daß, wenn wir für die des Tenors entscheiden möchten, weil die begleitende Harmonieenfolge auf sie in regelmäßig-harmonischer Entfaltung vorzugsweise sich zu beziehen scheint, doch wiederum auf der anderen Seite es als wahrscheinlich sich darstellt, daß es in der Absicht des Sängers gelegen haben werde, durch die Be-

*) Beispiel Nr. 22.

handlung seiner selbst erfundenen Singweisen, und die in der Harmonie ihnen angewiesene Stelle, ein Gleichgewicht so viel als möglich herzustellen zwischen den Tonsätzen, bei denen — wie die meisten Goudimelschen — der Tenor die Hauptstimme ist, und denen, die von der Oberstimme beherrscht werden. Wir begnügen uns hier, was für die eine, was für die andere Ansicht gesagt werden kann, ausgesprochen zu haben, und enthalten uns der durch die entgegengesetzten Gründe doch immer wieder anzufechtenden Entscheidung. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem 64sten Psalme, nur daß hier die bei weitem mehr ausgestaltete Melodie der Oberstimme leichter die Entscheidung für sich gewinnen möchte. Der Tonsatz über den 70sten Psalm zeigt in der Melodie der Oberstimme alle Kennzeichen des Mixolydischen in seinem versetzten Tonumfange — C mit vorgezeichnetem b; — die Singweise des Tenors stellt den ursprünglichen Umfang des Phrygischen dar, nur daß an zwei Stellen die Quinte um einen halben Ton erniedrigt ist, und auf ihr, in dieser Gestalt, mit einigem Nachdrucke verweilt wird. Der Harmonieenfolge des Ganzen fehlt es an allem eigenthümlichen Gepräge, und vollends ist der Schluß ganz unregelmäßig: er stellt sich in dem weichen Dreiklange von A dar, dem der ebenfalls weiche von D vorangeht, ein Schlußfall, der keiner der beiden bezeichneten Tonarten eigen ist. Man könnte annehmen, in die vorletzte Note der Oberstimme, die letzte des Altes, und die letzten beiden der Grundstimme habe ein Druckfehler sich eingeschlichen, und die Stelle solle die Folge der harten Dreiklänge von F und C darstellen*), wäre dieser Annahme nicht die sonstige Druckrichtigkeit des Buches entgegen, und die nicht selten bei unserem Meister vorkommende Unregelmäßigkeit der Harmonieenfolge. Eine solche, scheint es, wird man auch hier anzunehmen, die Melodie der Oberstimme aber für die herrschende zu halten haben. Endlich läßt der Tonsatz über den 116ten Psalm nicht minder in Ungewißheit, welcher Tonart er angehöre, gewährt indeß durch seine Harmonieenfolge eher, als der Vorhergehende, einen Faden, um sich daran zurechtzufinden. Nach ihr hätten wir unsern Psalm dem Mixolydischen in seinem versetzten Umfange — C mit vorgezeichnetem b zu Erniedrigung der 7ten Stufe — beizumessen. Eben diesem Umfange gehört auch die Melodie des Tenors an, sie ist indeß zu wenig selbständig, um sie für die herrschende zu halten, wie sie denn in ihrer letzten Zeile, zu Ende des Ganzen, den Ton C fünfmahl hintereinander berührt. Die Singweise der Oberstimme dagegen zeigt uns den Umfang des versetzten Dorischen, G mit kleiner Terz, zu dem dann freilich der halbe Schluß nach C wieder nicht paßt, den die Harmonie zu den letzten beiden Tönen dieser Melodie darstellt**). Als rechte Führerin werden wir also wohl in diesem Falle die Harmonie, ihren

*) **)



Gang und ihr Gepräge anzusehen, und anzunehmen haben, die Tonart, die in diesen beiden sich darstelle, die mixolydische, sei auch die Grundtonart des Ganzen, die Singweise der Oberstimme zwar die herrschende, aber mit unregelmäßigem Schlusse. Sonst erscheint der versetzte Umfang der mixolydischen Tonart noch dreimahl in diesen Psalmen, in dem 76sten, 111ten, 127sten, doch nur in dem zuerstgenannten*) darf das bezeichnende Tonverhältniß derselben, die kleinere, 7te Stufe, auch als herrschend und wirksam gelten, weil es in den Tonsätzen über die Melodieen der anderen beiden, obgleich neben dem Schlüssel vorgeschrieben, doch meist wieder aufgehoben (geschärft) wird, wo es erscheint, da aber, wo es bleibt, nur als vorübergehende Zufälligkeit sich geltend macht. Auch in der Melodie und harmonischen Behandlung des 139sten Psalms, welche den ursprünglichen Tonumfang des Mixolydischen darstellen, verhält es sich mit dessen siebenter Tonstufe auf gleiche Weise; und sind wir demnach genöthigt, diese Melodieen und Sätze eher der ionischen Tonart als angehörig zu betrachten, so erscheint diese dann am häufigsten in unseren Psalmen; im Umfange von G einmahl (Ps. 139), in dem von C dreimahl (Ps. 68, und in den erwähnten beiden, dem 111ten und 127sten), zweimahl in dem von F (Ps. 95, 118), und viermahl in dem von B mit vorgezeichneten b und es (Ps. 82, 90, 98**), 108), zehnmahl im Ganzen; auch scheint für sie der Meister eine besondere Vorliebe gehabt zu haben, da die ihr angehörenden Singweisen vor den andern durch Schwung und Frische sich auszeichnen. Das Phrygische kommt, die besprochenen Fälle ausgenommen, noch viermahl vor; ein einziges Mahl in seinem ursprünglichen Tonumfange und regelmäßiger Behandlung (Ps. 67)***), ja, mit dem, seltener am Ende des Satzes vorkommenden, aufsteigenden phrygischen Schlusse, den in der Grundstimme der absteigende begleitet; dreimahl in der Tonreihe von A mit kleiner Secunde (b) (Ps. 62, 63, 69) und hier jedesmahl mit dem oft schon beschriebenen und besprochenen, unregelmäßig begleiteten Schlusse. Der Vollständigkeit wegen stehe hier noch die Bemerkung, daß das Äolische in seiner Versetzung (D mit kleiner Sexte) viermahl (Ps. 71, 72, 142, 144), das Dorische in seinem regelmäßigen Umfange uns dreimahl begegnet (Ps. 86, 109, 131).

Wir sind mit Überzeugung und Absicht bei dieser Prüfung der Behandlung der altkirchlichen Tonarten länger verweilt. Haben wir sie, wie sie uns hier entgegentritt, oft als unregelmäßig bezeichnet, so ist dieses nicht in dem Sinne geschehen, als habe sie nur gegen eine äußerlich, als zwingendes Gebot, als streng umrissenes Vorbild, hingestellte Vorschrift verstoßen. Ein Anderes sollte damit gesagt seyn. Wenn bei älteren, und eben den geistreichsten und bildungskräftigsten Meistern, an jenen, den Umfang der kirchlichen Tonarten darstellenden Reihen, ein eigenthümliches Leben durch die bezeichnenden, einer jeden Tonart ihr Gepräge erst aufdrückenden Tonverhältnisse in reicher Mannichfaltigkeit sich offenbart, einer jeden erst feste Umrisse leiht, einen Typus für künftige Bildungen in ihr wirkt; so waltet eine solche Grundform hier nicht mehr unbedingt, sie tritt nur dann und wann in ihrer Reinheit hervor, der feste Umriß verwischt sich, eine Unsicherheit, die fast den Schein der Willkühr annimmt, wird herrschend. Die Anklänge des vorangehenden Jahrhunderts tönen noch fort, aber sie verhallen allgemach, sie verschwimmen, ein neues Gesetz des Bildens aber hat sich noch nicht geltend gemacht. Dieser schwankende Mittelzustand ließ sich kaum deutlicher zur Anschauung bringen, als eben an diesen Werken, die deshalb auch einer längeren Besprechung

*) Beispiel Nr. 23.
**) Beispiel Nr. 24.
***) Beispiel Nr. 25.

bedurften. Kürzer läßt sich zusammenfassen, was über Melodiebildung in den Psalmen Landgraf Moritzens noch zu sagen ist. Wenn wir den 77sten Psalm ausnehmen, zu dessen Melodie derselbe zwar einen neuen Tonsatz gegeben, für ihn aber eine eigene Singweise nicht erfunden hat: so sind es sechserlei Strophengattungen, denen seine Melodieen angepaßt sind: 2 vierzeilige, eben so viel fünfzeilige, 5 sechs-, 7 acht-, eine zehn- und eine zwölfzeilige, von deren besonderen Arten nur zwei bereits in dem lutherischen Kirchengesange heimisch waren, die achtsylbig vierzeilige iambische des Liedes „Vom Himmel hoch da komm ich her (Ps. 131), und die 12zeilige des Liedes „Es sind doch seelig alle die" (O Mensch bewein' dein' Sünde groß), in der zwei achtsylbige iambische Zeilen viermahl mit einer 7sylbigen wechseln (Ps. 68); eine dritte aber erst später in ihn aufgenommen wurde, zu dem Liede: O allerhöchster Menschenhüter: die 5zeilige des 64sten Psalms (9. 8. 8. 9. 5. sylbige, iambische Zeilen). Die Übersicht des Strophenbaues der übrigen, die wir hier beifügen*), zeigt eine große Mannichfaltigkeit desselben; nur in einem Falle, sehen wir, erscheint ein gleicher Bau viermahl, nur in dreien ein zweitesmahl, und dennoch mit allezeit neuem, melodischen Schmucke. Nach dessen Neuheit scheint der fürstliche Sänger vorzüglich gestrebt zu haben; denn auch da, wo Auf- und Abgesang bestimmter auseinandertreten, jener erste aber aus zwei gleichgegliederten Theilen besteht — was freilich im Ganzen nur sechsmahl geschieht, im 67, 68, 72, 98, 108, 118ten Psalm — hat er doch nur in drei Fällen jene durch die Gliederung gegenübergestellten Theile des Aufgesanges auch gleich betont — bei dem 67sten, 68sten, 72sten Psalm — so daß in den übrigen Fällen Auf- und Abgesang melodisch nicht deutlich unterschieden sind, Bau und Gliederung also in der Melodie sich nicht vollkommen anschaulich machen. Auch dieses hat wohl dazu mitgewirkt, — abgesehen von der Ungunst des Lobwasserschen Psalters bei lutherischen Gemeinen — daß jene Melodieen wenig Anklang fanden; wie denn auch der Umstand, daß die Strophen dieser neu betonten Psalmen, bis auf die genannten zwei, für die es aber besonders beliebte und verbreitete Singweisen gab, in dem lutherischen Kirchengesange nicht vorkamen, es verhindert haben würde sie anderen Liedern anzupassen, auch wenn man Gefallen an ihnen gefunden hätte. Der fürstliche Sänger hat sonst sich nicht begnügt, den Rhythmen, wie er sie in den von Goudimel gesetzten Weisen vorfand, nur neue melodische Wendungen anzupassen; er hat, bis auf wenige Fälle, wo er zu einem solchen Anschließen sich bequemen mußte, auch die rhythmischen Glieder seiner neuen Melodieen selbständig geordnet,

---

*) **4zeilige.**
Ps. 116. 10. 11. 11. 10.
—

5zeilige.
Ps. 53. 10. 11. 11. 10. 4.

6zeilige. 8. 8. 9.
8. 8. 9.
Ps. 62. 95. 109. 111.
" 76. 139. 8. 8. 8. 8. 9. 9.
" 71. 9. 6. 6. 9. 7. 7.
" 90. 11. 11. 11. 11. 10. 10.
" 127. 8. 8. 8.
8. 8. 8.

8zeilige.
Ps. 63. 70. 8. 9. 9. 8. — 9. 8. 8. 9.
" 144. 11. 11. 10. 10. (2mahl.)
" 82. 9. 9. 8. 8. (2mahl.)
" 69. 10. 11. 11. 10. — 10. 11. 10. 11.
" 108. 8. 8. 8. 8. — 8. 8. 9. 9.
" 72. 9. 6. 9. 6. (2mahl.)
" 98. 118. 9. 8. 9. 8. (2mahl.)

10zeilig.
Ps. 67. 9. 8. 9. 8. (iambisch.)
6. 6. 5. (zweimahl) trochäisch.

rhythmischen Wechsel dabei nicht verschmähend, wenn er ihn auch sparsam angewendet hat. Wesentlich gestaltend erscheint dieser in dem 63, 64, 67, 95sten Psalme, in nur vier Fällen; als einzelner Zug in dem 70sten und 144sten, zweimahl allein. Dreitheiliger Takt, durchweg vorwaltend, oder dem geraden selbständig entgegengesetzt, kommt nirgend vor. Diese Melodieen tragen hienach im Ganzen das wesentliche Gepräge derer, in deren Kreis sie hier eintreten, und sind nur durch dasjenige von ihnen eigenthümlich unterschieden, was wir in dem Vorhergehenden besprochen haben.

Ob eine neue Ausgabe des Lobwasserschen Psalters in dieser Gestalt, nach dem theilweisen Umdrucke der ältesten, erschienen sei, ist mir nicht bekannt geworden. Von dem Gesangbuche dagegen erschien ein späterer Abdruck siebzehn Jahre nach dem am 15ten März 1632 erfolgten Tode Landgraf Moritzens, der 5 Jahre zuvor (1627) der Herrschaft zu Gunsten seines damahls 25jährigen Sohnes Wilhelm des Fünften entsagt hatte. Diese Ausgabe trat indeß auch nicht mehr bei Lebzeiten dieses seines unmittelbaren Nachfolgers an das Licht, sondern erst unter der Regierung seines Enkels, Wilhelms des Sechsten. Sie stimmt in Titel und Seitenzahl der älteren überein, von der sie nur durch den Mangel der Wappenschilde auf dem Titelblatte, etwas stumpferen Druck, und die Weglassung der Vorrede sich unterscheidet, die den beiden Exemplaren, die mir davon zu Gesicht gekommen sind, fehlte. Doch wurde sie nicht in Cassel, sondern zu Hoff-Geismar gedruckt, bei dem dortigen Buchdrucker Salomon Schaderitz, obgleich Weigand Mencke, Bürger und Buchbinder zu Cassel, ihr Verleger war „Anno Christi MCXXXXIX.“

Landgraf Moritz war ein eifriger Freund, Gönner und Förderer der Tonkunst; in welchem Sinne er sie als *heilige*, *kirchliche* angesehen, lernen wir aus seinem Psalter; seiner streng calvinischen Ansicht erschien die freiere, mannichfaltigere Behandlung von Schriftworten oder geistlichen Liedern ohnfehlbar nur als erlaubte Ergötzung, als fromme Erholung, die liebste in seinen Mußestunden. Seinem richtigen Blicke verdanken wir es, daß Heinrich Schütz, der am höchsten gefeierte Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, nicht unerkannt blieb, daß dessen ausgezeichnete Gabe zu rechter Zeit den geeigneten Pfleger an dem großen venedischen Meister, Johann Gabrieli, fand; seine freigebige Unterstützung förderte ihn auch ferner noch, und so ungern er ihn, seinen Schützling, von dem er nun erst Früchte hoffen durfte, von sich ließ, vergönnte er ihm endlich doch, dahin zu ziehen, wo für einen kirchlichen Tonsetzer lutherischen Glaubens der gedeihlichste Wirkungskreis damahls sich darbot, an den Churfürstlich Sächsischen Hof, wie wir dieses alles später ausführlicher berichten werden. Hierin finden wir mit Recht das Beste, das Wichtigste, was er für die evangelisch-kirchliche Kunst geleistet. Seine unmittelbare Thätigkeit für dieselbe, achtbar wie sie seyn mag, und selbst von geschichtlicher Bedeutung, sofern an ihr, in den *Nachklängen* früherer Zeit, welche sie beut, zugleich auch *Vorklänge* einer späteren Richtung zu erkennen sind, ist doch, selbständig betrachtet, von nur untergeordnetem künstlerischen Werthe. Durch sein Gebot waren seine mehrstimmigen Melodieenbücher in seinen Landen eingeführt, und auch nach seinem Ableben noch erhielten sie sich dort in Gebrauch; daß sie eine weitere Verbreitung gefunden, ist zu bezweifeln. Eine Spur davon habe ich nirgend entdecken können, noch ist mir eine seiner Melodieen in späteren Choralbüchern begegnet. Der calvinisch herbe Sinn, in welchem er seine Psalmen schuf, der Mangel an *kirchlich*-frommer Begeisterung in seinen geistlichen Liedern, haben beide etwas Erkältendes; das hier und dort wirklich Gelungene vermag man wohl zu schätzen, aber nicht es mit der Liebe zu umfassen, welche die Werke wahrhaft begabter und begeisterter Tonmeister allein in uns wirken.

Der bedeutendste unter den kirchlichen Sängern, mit denen wir uns hier zu beschäftigen haben, ist ohne Zweifel **Melchior Frank**. Er war zu Zittau, wahrscheinlich um 1580, geboren; wenn er sich einen Schlesier, und dabei dennoch aus dieser Stadt gebürtig nennt — Silesium Zittanum — so hat er wohl nur die Oberlausitz, sein Vaterland, weil Schlesien so nahe benachbart und von gleichem Volksstamme bewohnt, mit zu dieser Landschaft gerechnet. Auch bei ihm haben wir, wie so oft schon, die Dürftigkeit der auf uns gekommenen Nachrichten über seine äußeren Lebensverhältnisse zu bedauern. Kaum wissen wir mehr von ihm, als daß er seine künstlerische Laufbahn in Nürnberg begann, woselbst auch später ein großer Theil seiner Werke im Drucke erschien; daß er dann in die Dienste des Herzogs von Sachsen-Coburg, Johann Casimir, Sohnes des geächteten Johann Friedrichs des Zweiten, als Capellmeister trat, in welchem Jahre wissen wir nicht, doch befand er sich bereits um das Jahr 1604 in denselben, zufolge der Titel seiner uns aufbehaltenen Werke; daß er zu Coburg am 18ten October 1607 mit Susanna Ziegler in die Ehe trat; daß er auch später dort heimisch blieb, bis an sein Lebensende, das am 1sten Juni 1639 erfolgte. In wenige Zeilen ist, wie wir sehen, diese Erzählung zusammenzudrängen: das innere Leben des Künstlers, das hier vor Allem der Gegenstand unserer Betrachtung ist, überwiegt bei Weitem die einfachen Ereignisse seines äußeren.

Gerber hat uns*) unter 44 Nummern eine große Anzahl von Werken unseres Meisters aus den Jahren 1602 bis 1636 genannt — 24 geistlichen, 20 weltlichen Inhaltes, so viel wir aus den bloßen Titeln mancher, uns unbekannt gebliebener abnehmen können —; doch ist dieses Verzeichniß, wenn auch eine vierunddreißigjährige künstlerische Thätigkeit Franks unfehlbar dadurch festgestellt wird, nicht ein genaues. Es ist dort manches Werk unter doppelter Bezeichnung aufgeführt; so im Jahre 1602 „Contrapuncti compositi“ und „teutsche Psalmen und andere Geistliche Kirchengesäng“ eben so um 1622: „Laudes Dei vespertinae“ und „Neue teutsche Magnificat zu 4, 5, 6, 8 Stimmen“, während hier und dort der lateinische und der deutsche Titel, von denen jener voransteht, der andere nachfolgt, denselben Gesängen gemeinsam sind, die Gesammtzahl der Werke also um zwei sich vermindert. Auch hat Frank einzelne kleine, gelegentlich erschienene Tonsätze nachmahls in spätere, umfassende Sammlungen aufgenommen; Werkchen geringeren Umfangs, theils ganz, theils, soweit er sie in späteren Jahren noch billigte, größeren wieder einverleibt; den Inhalt gemischter Sammlungen gesondert, und, in strenger zusammengestellte schicklicher eingeordnet, ihn nachmahls theilweise wieder erscheinen lassen; so daß in jedem später mit neuem Titel herausgekommenen Werke uns nicht immer ein wesentlich neues vorliegt, und bei aller Rüstigkeit seines Schaffens, dasselbe doch nicht von so großem Umfange ist, als wir bei dem ersten Anblicke voraussetzen möchten. Eine längere — fünfjährige — Unterbrechung erlitt seine Thätigkeit, nach dem angeführten Verzeichnisse, nur zwischen den Jahren 1616 bis 1621, an der indeß kaum die Kriegsunruhen schuld gewesen seyn werden; von 1625 an erscheinen dreimahl 3jährige Zwischenräume — von 1625 bis 1628, 1628 bis 1631, 1631 bis 1634, die eher dadurch veranlaßt seyn konnten. Klagen darüber, wie sie bei anderen gleichzeitigen Meistern in ihren Widmungen und Vorreden nicht selten vorkommen, habe ich in den seinigen nicht gefunden.

Seine Laufbahn als geistlicher Tonsetzer scheint unser Meister bereits im Jahre 1601 ange-

---

*) NL. Col. 180 — 182. Th. II.

treten zu haben. In der Widmung des bald zu erwähnenden Werkes aus dem folgenden Jahre an Bürgermeister und Rath zu Nürnberg bemerkt er, daß ihn diese seine Gönner auf seine „unterthänige Bitt und beschehene Oblation der (durch ihn) verschienes Jars edirter Motetten ꝛc. großgünstig zu Diensten befördert", wodurch wir zugleich über den Beginn seiner öffentlichen Thätigkeit unterrichtet werden. Jene Motetten habe ich indeß weder selbst gesehen, noch eine andere Nachricht darüber gefunden. Das nur ein Jahr später erschienene Werk, „gedruckt zu Nürnberg bei Catharina Dietrichin, in Verlegung Conrad Baurn, Buchhändlers, Im Jar Christi 1602", führt den Titel: „Contrapuncti compositi Teutscher Psalmen und anderer Geistlichen Kirchengesäng, welche nicht allein viva voce, sondern auch auf allerhand Instrumenten füglich zu gebrauchen, und dergleichen zuvor niemals in Druck außgangen." In der Zueignung beginnt der Meister mit dem Lobe der alten Choralgesänge in lateinischer Sprache, die zur Zierde des Gottesdienstes erdacht seien, und die „aller Gelehrten meinung nach schwerlich corrigirt und verbessert werden mögen." Doch hätten die liebe Jugend neben den gemeinen armen Layen wenig Trost noch Unterricht daraus schöpfen mögen, sie seien nur den Gelehrten und Geistlichen anmuthig gewesen. Darum hätten gotterleuchtete Männer, nachdem „das Bapstthumb" abgethan, und die rechte christliche Gottesverehrung hergestellt worden, den armen unverständigen Layen und männiglichen zum Trost aus heiliger Schrift andre teutsche Kirchengesänge verfertigt, „und solche mehren theils mit verleihung Göttlicher Gnaden so treffenlich componirt, daß heutiges Tages bei nahen niemand auß allen der Music erfahrnen vorhanden, so sich vermessen dürfte, dergleichen Melodeyen mehr zu erfinden, oder dieselben zu verbessern." Nun seien diese „von unterschiedlichen Autoribus auf etliche Stimmen in contrapuncto simplici gesetzt, vnd verschienen Jaren in offenen Druck gegeben, auch in etlichen Kirchen (Nürnbergs) zu disem end musicirt worden, damit die Gemeine zugleich mitsingen, und solcher Concentus die Hertzen zu desto mehrer Andacht und Besserung bewegen möge." In Betrachtung solcher herrlichen Texte und Melodieen habe dann er sich entschlossen, etliche, in Nürnberg gebräuchliche Psalmen und Kirchengesänge, (auf welche noch viel andere in gleicher Melodey könnten referiret werden) in contrapuncto composito fugweiß zu componiren, und sie seinen Gönnern zu widmen, als eine freundlich aufzunehmende Gabe zum neuen Jahre, „weil dergleichen vormals von keinem Autore geschehen."

Unser Meister stellt, wie wir sehen, seine Behandlung der Kirchenmelodieen der des Osiander, Marschall, Seth Calvisius, entgegen, und will sie als eine ganz neue angesehen wissen. Sie soll dem durch einfache, vierstimmige Begleitung des Sängerchors in das Kunstgebiet erhobenen Gemeinegesange als eine höhere Kunstblüthe zur Seite stehen, den Layen verständlich, weil aus ihrem Gesange emporgewachsen, den Kunstverständigen dagegen eine reiche Fülle sinnvoller Entfaltung bietend. Er sieht also im Allgemeinen das Verhältniß des Gemeinegesanges zum Kunstgesange auf ähnliche Weise an, als Eccard, nur daß er weniger bestrebt ist als dieser, den Ungelehrten seine kunstreichere Behandlung des gemeinsamen Besitzthums Aller, der Melodie, nahe zu bringen; daß er sie mehr als Veranlassung zu sinn- und geistreichem Spiele betrachtet, als, in ihrer Unversehrtheit sie erhaltend, dahin trachtet, sie durch die inneren Mittel, die sie ihm beut, in reichen, bedeutsamen Klängen zu entfalten und zu verklären. Nun nennt er aber seine Behandlungsweise eine neue, und darin irrt er. Denn wir wissen, daß durch Lemaistre, und namentlich durch Scandelli, und meist auf viel großartigere Weise, in viel reicherer Stimmenfülle, bereits Ähnliches vor ihm geleistet war.

Er trat hierin mit einer Selbstzufriedenheit auf, die ihm nicht ziemte; er fand auch bald seinen Meister, der ihn lehrte, daß auf gleichem Wege, mit gleichen Mitteln, sich viel Größeres leisten lasse. Dieser war Hans Leo Haßler, dessen „fugweis gesetzte Psalmen und Kirchenmelodieen" fünf Jahre später (1607) ebenfalls zu Nürnberg im Drucke erschienen. An einer Beziehung des Haßlerschen Werkes auf das Franksche ist kaum zu zweifeln. Beide haben 20 Melodieen gemein*), unter 22, die Frank, 27, die Haßler behandelte. Beide waren, wenn auch nicht Landsleute, doch Bewohner derselben Stadt, Haßler um 16 Jahre mindestens älter, und stand bereits auf der Höhe seines Ruhmes; er hatte, mit frommer Selbstentäußerung, seine Kunst mehrmals und mit Erfolg dem Dienste der Gemeine geweiht, wenn er auch die von ihm gesetzten Lieder noch nicht in den Druck gegeben hatte, und sahe nunmehr durch den jüngeren Künstler gleichsam sich herausgefordert, der bisher noch Unerhörtes geleistet zu haben sich rühmte, wenn es auch nicht eben in prahlerischem Tone geschehen war. War es nun damahls schon seine Absicht, dasjenige öffentlich zu machen, was er „hintangesetzt alle

---

*)

Frank 1602.	Haßler 1607.
1) Vater Unser im Himmelreich	No. 1 — 10. Zehn Strophen.
2) Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ	— 14.
3) In dich hab' ich gehoffet Herr	— 15.
4) Der Herr ist mein getreuer Hirt	— 19.
5) Wo Gott der Herr nicht bei uns hält . .	— 41.
6) O Herre Gott begnade mich	— 31.
7) Erbarm dich mein o Herre Gott	— 34.
8) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir	— 22. 30. 35 — 40. 6 Strophen.
9) Herr, wie lang willt vergessen mein . . .	— 33.
10) Es wollt uns Gott genädig seyn.	
11) Ach Gott vom Himmel sich darein . . .	— 23 — 29. 7 Strophen.
12) Allein zu dir Herr Jesu Christ	— 47.
13) Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.	
14) Durch Adams Fall ist ganz verderbt . . .	— 17.
15) Christ unser Herr zum Jordan kam . . .	— 18.
16) Mag ich Unglück nit widerstahn	— 32.
17) Ein' feste Burg ist unser Gott	— 43.
18) Es sind doch seelig alle die	— 44. (O Mensch bewein' dein' Sünde groß).
19) Wo Gott zum Haus' nicht giebt sein Gunst .	— 42.
20) Es spricht der Unweisen Mund wohl 2c. . .	— 48. 49.
21) Herr Gott nun sei gepreiset 2c.	— 50.
22) Wenn mein Stündlein vorhanden ist . . .	— 52.

Beiden Meistern sind hienach 20 Melodieen gemeinschaftlich. Hat Frank No. 10 und 13 des vorstehenden Verzeichnisses vor Haßler voraus, so dieser wiederum die Melodieen:

Wir glauben all' an einen Gott . .	(No. 11. 12. 13. seines Werks.)
Jesus Christus unser Heiland . . .	(— 16.
Ich hab' mein' Sach Gott heimgestellt	(— 20.
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	(— 21.
Nun freut euch lieben Christen g'mein	(— 45.
Gott sei gelobet und gebenedeiet . .	(— 46.
Wer in dem Schutz des Höchsten ist .	(— 51.

Franks Werk enthält zwar im Ganzen 24 Sätze, die beiden letzten aber, über die Melodieen: „Wer in dem Schutz des Höchsten ist", und: „An Wasserflüssen Babylon" gehören nicht ihm an, sondern dem Nürnbergischen Organisten Christoph Buel.

vermeinte große Kunst" lediglich zum Besten der Gemeinen gesetzt hatte, so mochte es ihm doch wohl scheinen, daß er zuvor auch zu zeigen habe, daß er diese Kunst, deren er sich absichtlich enthalten, in einem Maaße besitze, an das die Fertigkeit seines Nebenbuhlers bei Weitem noch nicht reiche. So hat er denn auch in der That bei dem genannten Werke Alles aufgewendet, was an contrapunktischer Kunst ihm irgend zu Gebote stand, ja, an einigen Melodieen, (No. 1. 8. 11 bei Frank) wohl Alles erschöpft, was an sinnreich kunstvoller Stimmenverflechtung daran nur geleistet zu werden vermag. In Franks fugirten Sätzen, die immer nur eine einzelne Liedstrophe behandeln, herrscht durchhin nur eine Art der Behandlung vor, die fugweise freie Verflechtung einzelner Melodiezeilen durch alle Stimmen; nirgend erscheint eine Singweise als fester unzertrennter Gesang, nirgend eine canonische Nachahmung. Wie reich hat dagegen Haßler seine Tonsätze ausgestattet! So gleich die bei ihm voranstehende über die Weise des Liedes: „Vater Unser im Himmelreich." Hier, nachdem in der ersten Strophe des Liedes die Melodie in eben der Art durchgeführt worden, die bei Frank die herrschende ist, giebt uns die 2te Strophe zwei gegeneinandergestellte zweistimmige Sätze, die zuletzt zu einem 4stimmigen sich vereinen; die dritte zeigt uns die Melodie in der Umkehrung; die vierte im Tenor als festen Gesang, gegen eine freie fugweise Ausführung der andern drei Stimmen; die fünfte bietet einen fünfstimmigen Satz, dem ein doppelter, fester Gesang in kanonischer Nachahmung zu Grunde liegt, der von den übrigen Stimmen in gleicher Weise umsungen wird, wie bei der vorangehenden Strophe; in der sechsten herrscht die unzertrennte Melodie in der Oberstimme, die andern flechten, einander nachahmend, ein selbständiges Gewebe, auf dem sie ruht; in der 7ten erscheint die Melodie in der Grundstimme, und trägt das Gewebe der übrigen, das aus ihren Hauptwendungen sich zusammenflicht; strenger noch stellt die neunte Strophe eine gleiche Anordnung dar, nachdem die vorangehende wieder eine freiere Ausführung gebracht hatte; der zehnte Satz endlich wiederholt die letzte Strophe des Liedes, indem er dessen Melodie im dreitheiligen Maaße, fugweis erklingen läßt. Hier durfte der Tonsetzer mit Recht sagen, nicht sowohl, daß dergleichen im Allgemeinen noch nicht geschehen sei, sondern daß vor ihm Niemand dieselbe Singweise auf so mannichfache Art, jeder einzelnen Strophe ihres Liedes sich anschließend, behandelt, sie zu einer wahren Fundgrube für alle Künste des doppelten Contrapunkts gemacht habe. Ausgesprochen hat es Haßler nicht, aber gemeint mag er wohl haben, daß, wer auf den Schultern so ehrenwerther Vorgänger stehe, wie er, und vor ihm Frank, ohne es sich einzugestehen, oder darum zu wissen, und sich eine solche Aufgabe stelle, wie dieser letzte gethan, doch etwas ganz Anderes noch zu leisten habe, als durch ihn geschehen sei. Man darf dem Werke Franks immerhin das Lob einer guten, ungezwungenen, sangbaren Stimmenführung zugestehen, und selbst einer mannichfaltigen Harmonie; hinter dem Haßlerschen jedoch steht es hienach um Vieles zurück. Diese Überzeugung, so unerfreulich sie auch unserem Meister gewesen seyn wird, dessen Arbeit wohl Beifall gefunden haben mag, und nun sich vollkommen verdunkelt sehen mußte, so heilsam ist sie ihm doch gewesen. Sie hat ihm die Augen geöfnet für seinen wahren Beruf auf dem weiten Gebiete der heiligen Tonkunst, dem er seitdem auch stetig und mit Ruhm treu geblieben ist; für die Ausbildung der ihm verliehenen Sängergabe, und der Gabe sinnvoller Entfaltung des Erfundenen, wie geistreicher Anordnung seiner umfangreicheren Tonsätze zu mannichfachen, würdige Haltung, lebhafte Anschaulichkeit ihnen gewährenden Stimmgruppen; eine Gabe, in welcher er Eccard vielleicht näher kommt, als sonst ein Meister seiner Zeit. Seine Sängergabe, und deren

Früchte für den evangelischen Kirchengesang, werden uns freilich hier vorzugsweise zu beschäftigen haben; sofern indeß jene andere, mehr dem Setzer eignende Gabe ihn zu dem kirchlichen Kunstgesange (in strengerer Bedeutung) in ein eigenthümliches Verhältniß stellt, werden wir ihr nicht vorüberzugehen haben. In jener Richtung aber, die aus seinem frühesten geistlichen Werke hervorgeht, wie in seiner späteren, die er dann mit Überzeugung wählte, und bei ihr verharrte, zeigt er so bestimmt die Einwirkung der Schule des sechzehnten Jahrhunderts, so entschiedene Nachklänge der in dessen letzter Hälfte erblühten Kunstübung, daß ihm seine Stelle eben nur hier angewiesen werden konnte. Ungern vermissen wir freilich eine Nachricht darüber, durch die Schule welches Meisters er gegangen sei, weil wir eines bestimmteren Anknüpfungspunktes entbehren, indem wir nicht darum wissen; wir müssen uns daher an jener Andeutung genügen lassen, daß er mit seinem Bilden und Streben in dem vorangehenden Jahrhunderte feste Wurzel geschlagen habe.

Sein nächstes bedeutenderes deutsches Tonwerk — denn seine Sacrae melodiae zu 7 bis elf Stimmen, welche 1604 und 1607 zu Coburg erschienen, bleiben, weil als lateinisches Werk dem kirchlichen Gebrauche nicht unmittelbar bestimmt, und weil sie Haßlers Choralwerke vorangingen, hier außer Berücksichtigung — sind seine „Geistlichen Gesäng und Melodeyen derer der mehrer Theil auß dem Hohen Lied Salomonis ꝛc. mit Fünf, Sechs und Acht Stimmen componirt, vnd in Druck verfertiget," welche 1608, zu Coburg in der fürstlichen Druckerey gedruckt, im Verlage Just Haugk's erschienen. Recht deutlich tritt hier der mittelbare Einfluß hervor, den die Verdunkelung seines Choralwerkes durch das Haßlersche, bald schon nach dessen Erscheinen, auf ihn geübt hatte. Auch hier bedient er sich der Kunst des doppelten Contrapunktes, aber nicht, wie in jenem früheren Werke, um ihrer selbst willen, sondern als Mittel, seinen Tonschöpfungen Gestalt und Haltung zu geben. Das Bewußtseyn lebte in ihm, daß er etwas zu sagen wisse mit den Tönen, das über jene künstlichen Verflechtungen hinaus liege, daß er hier als Meister sich bewähren könne, wenn er in jenen auch durch einen Andern sich um Vieles überflügelt gesehen habe. Nun hat er sich eine Aufgabe gestellt, die, unter den evangelischen Tonkünstlern mindestens, in diesem Umfange noch nicht gelös't war, die Betonung einzelner Sprüche des Hohenliedes, jenes geheimnißreichen Gesanges der heiligen Schrift, der, unter den Ergüssen feuriger, jugendlicher Liebe, im Sinne der Kirche, eine tiefere Bedeutung verbirgt, das Mysterium der Einigung der erlös'ten Seele mit ihrem Erlöser. Eben wie Palestrina, der, 24 Jahre vor ihm (1584, in dem 4ten Buche seiner 4- und 5stimmigen Motetten) ein Gleiches gewagt, hat er dabei zunächst wohl kaum an kirchlichen Gebrauch gedacht, sondern an Erreichung lebhaftesten Ausdrucks innerer Gefühle, wie er auf geistlichem, ihm sonst fremden Gebiete nur irgend vergönnt seyn dürfe; es dahingestellt seyn lassend, ob die Kirche das Gelungene dann in den Kreis dessen aufnehmen werde, womit sie ihren Gottesdienst schmücke. Die kirchlichen Abschnitte aus der Schrift für Sonn- und Festtage, deren die evangelisch-lutherische Kirche sich bedient, wie sie überhaupt das alte Testament nur selten in ihren Kreis ziehen — neben dem grünen Donnerstage und Charfreitage, an denen die Einsetzung des Passah und Jesaias Weissagung von dem Leiden des Herrn verkündet wird, nur an den Tagen der Erscheinung Christi, der Reinigung, Verkündigung, Heimsuchung Maria's, und Johannis des Täufers — gehen einmahl nur auf das Hohelied zurück, am Tage der Heimsuchung. Mit den für dieses Fest vorgeschriebenen Sprüchen beginnt unser Meister die Reihe der von ihm gesungenen und gesetzten; sie wären aber auch die einzigen gewesen, deren

kirchliche Anwendung er hätte voraussetzen können, von den übrigen hätte er sie nur hoffen dürfen. Wäre es ihm aber gelungen, auch sie in seiner Kirche heimisch zu machen, so würde er in der That der erste gewesen seyn, der dieses geleistet, und er hätte den Preis errungen, nach welchem er vor Jahren vergeblich gestrebt hatte. Sich dessen im Voraus zu rühmen hat er sich aber nicht unterfangen, sein Werk entbehrt vielmehr ganz eines Vorwortes von ihm selbst; es wird durch einen geistlichen Anwalt eingeleitet, und gewissermaßen unter den Schutz der Kirche gestellt, durch den Superintendenten D. Johannes Gerhard zu Heldburg. Dieser schreibt am ersten September 1608: Wenn der Apostel Paulus, Christi auserwähltes Rüstzeug, Ephes. 5. sage, daß die Männer ihre Weiber lieben sollen, wie der Herr die Gemeine, und dann hinzufüge: das Geheimniß ist groß, ich sage aber von Christo und der Gemeine; so wolle er damit lehren, der Ehestand diene nicht allein zur Fortpflanzung des menschlichen Geschlechtes, und damit der christlichen Kirche, nicht allein zum getreuen Beistande in Übungen der Gottseligkeit, Kinderzucht, in Krankheit und Unfällen, zur Arznei wider die Unkeuschheit, wie es Gottes Wort anderswo bezeuge; sondern auch als herrliches Bild der geistlichen Vermählung Christi und seiner Kirche, ja, jeder gläubigen Seele; wie in den lieblichen Namen Vater und Mutter die herzliche Liebe des himmlischen Vaters vorgebildet sei. Alles dieses spiegle sich herrlich und ausführlich ab in Salomons hohem Liede. Es preise gänzlich diese geistliche Vermählung, deshalb dürfe man keine fleischlichen Gedanken herzubringen, sondern Alles auf Christi Herz und Liebe gegen eine gläubige Seele, und gegenseitig deuten, so habe man den rechten Schlüssel dazu funden. „Dabei gleichwohl dieses zu merken — fährt er dann fort, und wir führen nun seine eigenen Worte an — daß Gottes Geist in demselben Buch nicht rede mit den jungen Kindern in Christo, denen noch die Milch gebühret, 1. Corinth. 3. sondern mit denen, die in Erkenntniß und der Liebe Christi nunmehr zugenommen haben. Dieselben können auß rechtem Verstand dieses Buches grossen nutz, trost und geistliche Frewde nemen, wie davon vielleicht weitläuftiger am andern Ort kann gehandelt werden. Ist demnach in Ansehung dessen, deß sonderbahren artificis Herrn Melchior Franken, fürstlich Sächsischen berühmten Capellnmeisters zu Coburgk intent vnd vornehmen zu loben, daß er die vornembsten Text auß ermeltem Geistlichen Epithalamio nehmen, dieselbe in artige composition bei Hochzeytlichen Ehren vnd Frewdentagen zu singen, fassen, vnd in Druck verfertigen wollen; damit also angehende Eheleut vnd anwesent Hochzeytgäste sich erinnern möchten, wie man den Ehestand mit recht Geystlichen Augen, nicht allein als einen Ehrlichen vnd unbefleckten stand, sondern auch als ein Bild der Liebe Christi gegen vns anzusehen, daß demnach nicht böser Lust halber in denselben zu tretten, sondern zu dem Ende, darzu er von Gott eingesetzt sei, zu gebrauchen in demüthiger Furcht Gottes, und jederzeit das große geheimniß Christi vnd seiner Braut, darinnen vns zum trost vorgebildet, zu bedencken. Das gebe Gott allen Christlichen Eheleuten zu erkennen, vnd erhalte seine Heilige Ordnung unverrückt wider alle Eheschender, Amen.“ Kirchlich sollten also diese Gesänge seyn, doch nicht dem allgemeinen Gottesdienste bestimmt, der die ganze Gemeine versammle, die Weitergeförderten wie die an Erkenntniß noch Schwachen. Diese seien allein mit der Milch des Evangelii zu nähren, ihnen seien nur die Geistesblüthen darzureichen, die das Wort Gottes in seiner einfachen, allen zugänglichen Gestalt gezeitigt habe. Einem anderen, besonderen Gottesdienste ziemten jene Lieder, zu dem diejenigen erschienen, die im Begriffe einen heiligen geheimnißreichen Bund zu schließen, dafür den Segen der Kirche erbäten, und als Gereiftere in der Erkenntniß, auch da die Schrift

zu fassen vermögten, wo sie, allein in Bildern und Gleichnissen redend, einen tieferen Sinn verhülle, dem das Wort gewöhnlicher Rede nicht gewachsen sei. Im Gesange könnten Sprüche solcher Art der ganzen Feier eine schmückende Einfassung gewähren, die edelste, für sie zu erdenkende; aber zugleich den Quell, aus dem der Geistliche, der dem zu schließenden Bunde die kirchliche Weihe ertheile, die Ermahnungen und Belehrungen schöpfe, die er an die neuen Eheleute und ihre anwesenden Freunde kraft seines Amtes zu richten habe.

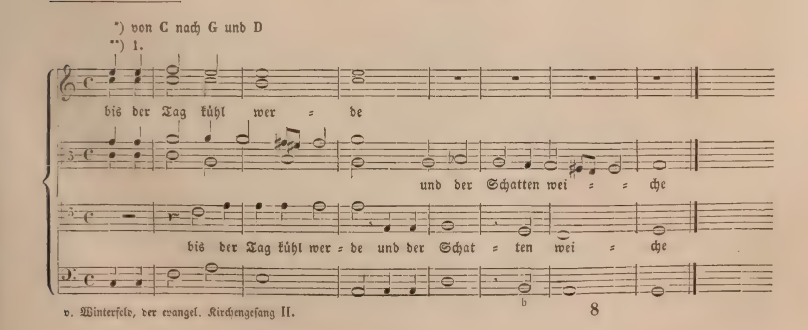
Dieses nähere Hineinziehen des hohen Liedes in den Kreis der kirchlichen Gesänge, wenn auch immerhin anfangs nicht der für den allgemeinen Gottesdienst bestimmten; Franks in der That geistreiche Behandlung der daraus gewählten Sprüche; der Beifall, den seine Tonsätze fanden; deren Verbreitung, die hievon die Folge war; alles dieses hat ohne Zweifel dahin gewirkt, die Aufmerksamkeit mehr, als bisher geschehen, auf diesen Theil der heiligen Schrift zu lenken, und auch geistliche Dichter anzureizen, ihre Aufgabe ihm zu entlehnen, auch wohl das ganze hohe Lied als eine solche für geistliche Dichtung sich zu stellen. Ja, es entwickelte sich daraus sogar eine besondere Vorliebe für dasselbe, die auf die Umgestaltung des Kirchenliedes und seiner Singweise eine bedeutende, wenn auch später erst mehr hervortretende Einwirkung übte, deren früheste Keime wir nicht mit Unrecht in dem Unternehmen Frank's suchen, dessen Betrachtung uns gegenwärtig beschäftigt.

Das Werk unseres Meisters enthält 24 Tonsätze: deren 8 zu acht Stimmen, unter denen 6 über Sprüche aus dem hohen Liede gearbeitet sind; zehn sechsstimmige, deren Texte, bis auf einen — aus Simeons Scheideliede entlehnten — eben daher stammen; endlich sechs fünfstimmige, die alle mit Stellen aus dem hohen Liede sich beschäftigen. Zuweilen stimmt Frank in seiner Auswahl der Sprüche mit Palestrina überein, bald auch nur theilweise, indem er, was am öftersten geschieht, ein Früheres hinzunimmt, das von seinem Vorgänger weggelassen war, während dieser ein Folgendes mit in seinen Tonsatz hineinzieht, das bei seinem Nachfolger fehlt. Immer ist uns indeß noch genügende Gelegenheit gewährt, beide in der Auffassung ihrer Aufgaben zu vergleichen, wenn auch der durch die verschiedene Stimmenzahl bedingte Bau des Tonsatzes eine durchgängige Vergleichung ausschließt, die nur unter gleichen Bedingungen statthaft ist. Denn Palestrina's Satz ist durchhin fünfstimmig, Franks nur in dem kleinsten Theile seiner Gesänge, deren Mehrzahl er acht- und sechsstimmig gesetzt hat. Palestrina beginnt die Mehrzahl seiner Gesänge, — nur die Fälle ausgenommen, wo der Inhalt des Spruches ein Anderes erheischt — mit einem fugirten Satze; einer Einleitung, bald feierlich und prächtig, bald zart und lieblich, bald ernst und tiefsinnig, wie die Worte es mit sich bringen; vor Allem ist er in diesen Eingängen mannichfaltig, und anziehend fast wie in keinem andern seiner Werke, daher es von Vielen auch ihnen allen vorangestellt wird. Hierin hat ihn Frank augenscheinlich zum Vorbilde genommen, auch von ihm werden seine Sätze fast immer auf diese Art eröfnet, allein da ihnen meist ein anderer Spruch voransteht — wegen der schon zuvor angedeuteten verschiedenen Wahl und Zusammenstellung der Verse — so trifft er selten mit seinem Vorgänger in Behandlung derselben Worte überein. So hat Palestrina den 8ten und 9ten Vers im ersten Capitel des Hohenliedes, Frank den 7ten und 8ten desselben zusammengestellt; Jener den 16ten und 17ten des 2ten Capitels, und den ersten des folgenden dritten, dieser den 15ten bis 17ten des 2ten. Auf diese Art erscheint dann ein Jeder, wenn sie auch in der ganzen Anlage übereinstimmen, doch in der Form des Tonsatzes im Einzelnen von dem Andern abweichend. Die Worte „Kennest du dich nicht, du schönste unter den

Weibern'' ertönen bei dem älteren Meister in fugweiser Verflechtung zweier anklingender Melodieen, bei dem jüngern in einfach vierstimmiger Deklamation; jene anderen ,,mein Freund ist mein, und ich bin sein'' bei diesem in dreistimmigen Wechselchören tiefer und hoher Stimmen, während der ältere sie in ähnlicher Art behandelt als die früher angeführten. Bei diesem erscheinen sie als Wechselgespräch mehrer Stimmen, als Zwiesprach nur in der Zweiheit ihrer Melodieen; das Gepräge dieses letzten tritt bei Frank durch jene Doppelchöre in abgestufter Tonhöhe noch anschaulicher hervor, und er läßt es durch jeden seiner Sätze stetig, und doch auf die verschiedenste Weise vorwalten, bis er das Ganze in vollem, prächtigen Zusammenklange endet. Eben der sechsstimmige Satz auf den 15ten bis 17ten Vers des zweiten Capitels gewährt ein anschauliches Beispiel davon. Nach den Worten ,,mein Freund ist mein, und ich bin sein'', deren Wechselgesange in vollstimmigem Chore der Schluß des Satzes sich anreiht ,,der unter den Rosen weidet'' ertönen jene anderen ,,bis der Tag kühl werde, und der Schatten weiche''. Den ersten Abschnitt dieser Zeile tragen fünf Stimmen vor; die sechste, der zweite Tenor, tritt gegen den Schlußfall ihrer Melodie ein, hineinrufend in denselben, eine einzelne Stimme in die Fülle der übrigen. Ihr zweiter Abschnitt, nur dreistimmig, vereint die tiefsten Stimmen, die einander hier ganz nahe treten; die beiden unteren in der Dauer ihrer Töne, in den Sylben, die sich diesen vereinen, ganz übereinstimmend, die obere selbständig, melodisch geschmückter, synkoptisch; eine Doppelgestalt des Gesanges, eine Zweiheit, auch wo nur ein klingender Körper vorhanden zu seyn scheint. Die folgende Zeile: ,,kehre um, und werde wie ein Reh'' bietet in ihrem ersten Satze uns zwei in einander greifende Wechselchöre gleicher Stimmen; in ihrem zweiten stellen sich die beiden höheren Stimmen den vier tieferen gegenüber. Diese bilden eine volltönende Grundlage für jene, die in echoartigem Nachklingen einander folgend, zunächst die Tonart*), dann auch die Tonhöhe steigern, worin diese, in gleichen Zwischenräumen wiederkehrend, ihnen nachgehen; zwei einzelne Stimmen wie wir sehen, gegeneinander, beide aber, als zusammengehörende betrachtet, einem vierstimmigen Chorgesange gegenübertretend**). Die Behandlung der Schlußworte ,,oder wie ein junger Hirsch auf den Scheidebergen'' wiederholt die bei den Worten ,,bis der Tag kühl werde'' bereits beschriebene, nur daß die Betonung des ersten Satzes, wegen des Reichthums der Melismen in der herrschenden Melodie, bewegter, lebendiger, mannichfacher erscheint, dem Sinn der

*) von C nach G und D

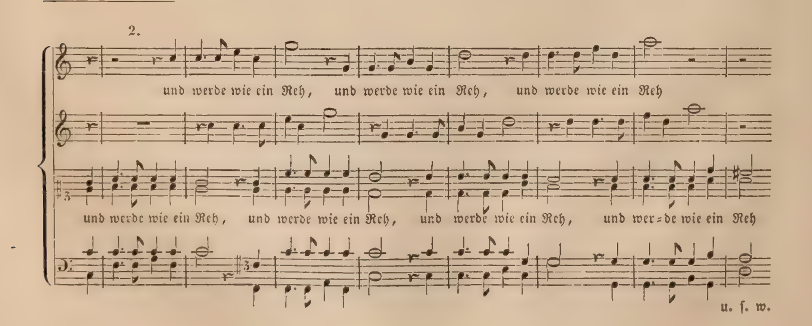
**) 1.



gesungenen Worte gemäß. So waltet, dem Geiste des Gedichtes gemäß, die Form des Zwiespraches, in anmuthig wechselnder Ausgestaltung, fortdauernd vor, und gewiß war es dieses Eindringen in die Aufgabe, die neue, daraus hervorgegangene Darstellungsweise, das Verklären der alten Dichtung durch dieselbe, die nicht allein dem Tonsetzer den vollsten Beifall seiner Zeitgenossen erwarb, sondern auch jene ihnen näher rückte, als es bisher, bei ihrer sparsamen kirchlichen Anwendung, der Fall hatte seyn können. Eben deshalb verweilten wir länger bei diesem Werke Franks, das nicht allein eine neue Richtung der Kunstthätigkeit dieses Meisters darstellt, sondern auch wohl die Veranlassung geworden ist für eine neue Weise der Dichtung, eine bisher nicht dagewesene Aufgabe für das Kirchenlied.

Wir gehen einer Reihe anderer Hervorbringungen unseres Meisters vorüber, nicht als werthlosen, sondern weil sie außerhalb des Kreises liegen, auf den wir uns hier nothwendig beschränken müssen. Von den Instrumentalsätzen Franks, seinen „lieblichen amorosischen, mit schönen poetischen Texten gezierten, und ettlicher maaßen nach Italienischer Art mit Fleiß componirten Gesängen" würde man ohnehin hier keinen Bericht erwartet haben, wenn freilich der Forscher diese letzten eben so wenig als die „Quodlibete" und „Musicalischen Convivien" unbeachtet lassen darf, um sich darüber zu unterrichten, ob nicht manche geistliche Melodie, deren erstem Ursprunge er vergebens nachforschte, in solchen Werken sich verbergen möge. Auch die Hochzeitgesänge Franks, seine „Christlich musikalischen gratulatoria" an Freunde und Gönner sind deshalb durchprüft worden, ohne etwas dieser Art zu entdecken, wie sie uns denn auch weder über des Meisters persönliche Verhältnisse unterrichten, noch uns die Zeit, worin er lebte, in irgend einer bemerkenswerthen Beziehung zeigen. Lateinische geistliche Gesänge würden nur durch irgend einen bestimmteren Zusammenhang, sei es mit der Kunstentwickelung des Meisters im Allgemeinen, sei es mit seinen deutschen, evangelisch-kirchlichen, unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen dürfen; und sind endlich seine Threnodiae Davidicae, welche 1615 zu Coburg erschienen, auch ein deutsches Werk — sechsstimmige Tonsätze über die 7 Bußpsalmen nach Luthers Verdeutschung — und kirchlicher Anwendbarkeit nicht fremd, so gleichen sie doch im Ganzen zu sehr ähnlichen Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen im Motettenstyle, als daß sie ein

---



Verweilen bei ihnen erforderten, und es nicht genügen könnte, nur das Gesagte über sie ausgesprochen zu haben.

Von größerer Erheblichkeit ist ein Werk, das acht Jahre nach den Gesängen aus dem hohen Liede (1616) im Druck und Verlage Georg Leopold Fuhrmanns zu Nürnberg von Frank erschien. Es führt den Titel „Geistlichen Musikalischen Lustgartens Erster Theil: darinnen allerley schöne liebliche Harmonieen von Psalmen und andern trostreichen Texten zu finden, so Gott dem Allmächtigen zu sonderlichem Lob, Ehr und Preiß, vnd seiner Kirchen zur Auffbawung publice und privatim sowohl voce als instrumentis zu musiciren vnd zu gebrauchen, mit 4. 5. 6. 7. 8 und 9 Stimmen componirt, vnd in Druck verfertigt ꝛc." Der Gesänge sind 35: funfzehn vierstimmige (die ersten 15 Nummern); fünf zu fünf Stimmen (Nr. 16 bis 20.) und eben soviel zu sechsen (Nr. 21—25.); einer zu sieben (Nr. 26.); acht zu acht Stimmen (Nr. 27—34.) und einer zu deren neun (Nr. 35.); der größere Theil Betonungen geistlicher Lieder, zu denen auch meist neue Melodieen statt ihrer älteren gegeben werden, wie zu den Liedern: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" (Nr. 2.), „Das alte Jahr vergangen ist" (Nr. 3.), „Ach Gott und Herr" (Nr. 17.), „Was mein Gott will, das gscheh allzeit" (Nr. 23.) u. s. w. Doch finden wir auch Tonsätze über Bibelworte, als „Wirf dein Anliegen auf den Herrn" (Nr. 18.) „Fürwahr er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen", (Nr. 35.), ein großartiger Gesang zu neun Stimmen, aus denen sich in wechselnder Abstufung der Höhe 4=, 5=, 6stimmige Wechselchöre zusammenstellen, und der, einiger Freiheit der Behandlung ungeachtet, dennoch das volle Gepräge seiner Grundtonart, der phrygischen, trägt. Die Zuschrift des Meisters vom 4ten März 1616, widmet dieses Werk „den Chur= und Fürstlich=Sächsischen, in die fürstliche Grafschaft Henneberg Wohlverordneten Herrn Canzler und Räthen." Nachdem er sich darüber verbreitet hat, eine wie unschätzbare göttliche Gnadengabe es sei, die heilige Schrift in der Muttersprache zu besitzen, um daraus Gottes Willen zu erkennen, uns ihrer zu Lehre, Trost und Erinnerung zu gebrauchen, Gott aus und mit seinem Worte herzlich zu rühmen, zu loben und preisen, wozu auch die daraus geschöpften geistlichen Lieder dienten, bemerkt er: es gebe viel schöne geistliche Tonsätze in lateinischer Sprache, aber Gott auch in der deutschen Muttersprache zu preisen, sein Wort in lieblichen Melodieen unter dem gemeinen Manne zu verbreiten, sei löblich und herrlich. Deshalb habe er hier etliche schöne geistliche Texte aus Gottes Wort für sich genommen, und auf unterschiedliche Weise componirt, deren ersten Theil er jetzt öffentlich mache, und ihn unter den Schutz seiner Gönner stelle. Ob ein zweiter Theil diesem gefolgt sei, darüber habe ich keine Nachricht gefunden. Außer den schon zuvor genannten Nummern 2. 17. 18. sind noch zwei andere in das Gothaische Cantional aufgenommen, und danach in kirchliche Wirksamkeit getreten: Nr. 1. (Mein' liebe Seel' was betrübst du dich) und Nr. 15. ein Himmelfahrtslied: „Willkommen sei die fröhlich' Zeit". Die Mehrzahl der 4stimmigen Sätze wird durch elf Passionslieder gebildet, die Christum auf jedem Schritte seines Leidensganges begleiten, und eine geistliche Bitte daran knüpfen. Es könnte seyn, daß der Meister, hat er auch manches Lied, manches Schriftwort, öfter als einmahl gesetzt, doch an demjenigen, was ihm im Ganzen genügt hatte, gern glättete und feilte, um es dann ausgestalteter wiederum darzubieten, hier jene „suspiria musica, oder zwölf Gebetlein über die Passion von 4 Stimmen" wieder aufgenommen hat, die er vier Jahre früher, um 1612, einzeln herausgegeben hatte; wo dann freilich eines derselben — da wir ihrer nur elf in unserer Sammlung finden — entweder unterdrückt, oder

vergessen seyn würde. Wie dem aber auch sei; wir finden hier, in den früheren Jahren des 17ten Jahrhunderts, nun bereits einen anderen Ton des Passionsliedes als zuvor; ein größeres Hervortreten desselben als solchen, ein bestimmteres mitleidendes Verweilen bei den einzelnen Peinigungen, welche der Erlöser erduldete, während in dem vorangehenden Jahrhunderte man auf die schlichte Erzählung der Passion, die einfältige Erwägung der Worte des Herrn am Kreuze sich beschränkte, oder das neue Leben der Gnade, das sein versöhnender Tod gebracht, in einfach kräftigen Worten pries. Auch die Behandlung zeichnet diesen Liederkranz vor den übrigen vierstimmigen Gesängen aus. Diese letzten alle haben liedhafte Melodieen, einfach gesetzt, und ihre Bestimmung für den Gemeinegesang tritt darin deutlich hervor. Unsere Passionslieder erscheinen weniger melodisch, als deklamatorisch behandelt; nur da, wo dem Hörer eine Kränkung, Beschimpfung, Peinigung des Erlösers soll besonders vorgehalten werden, — seine Geisselung, seine Kreuztragung, seine Gemeinschaft mit den Mördern und Schächern — ändert sich die Behandlung, und Wiederholungen treten ein, dreistimmige Wechselchöre, hinter denen die Vollstimmigkeit sich nachdrücklicher wieder geltend macht, oder Nachahmungen, aber von höchster Einfachheit, um einen ebenmäßigen Ton des Ganzen zu erhalten. Dadurch bilden diese Lieder ein vermittelndes Glied zwischen den dem Gemeinegesang bestimmten, und den durch den Sängerchor vorgetragenen, dem Kunstgesange in strengerem Sinne angehörenden Tonsätzen, die auch wiederum in einem bald näheren, bald entfernteren Verhältnisse zu dem Gemeinegesange stehen. So stellt jener neunstimmige Gesang, dessen wir zuvor gedachten, über die Worte des Jesaias im 53sten Capitel, V. 4—6: „Fürwahr er trug unsere Krankheit, und lud auf sich unsere Schmerzen" rc. eine Behandlungsweise dar wie die unserer Passionslieder, nur in reicherer Entfaltung. Die aus dem vollen Gesange sich aussondernden, ihm gegenübertretenden Wechselchöre sind, wie es auch nur eine so umfangreiche Stimmenfülle gestatten konnte, mannichfacher abgestuft nach Höhe und Tiefe, mehr oder minder reich an Harmonie, die Nachahmungen breiten sich weiter aus, die Gegensätze sind schärfer, großartiger, und es ist leicht zu denken, mit wie kräftiger Wirkung, so betont und behandelt, jene geheimnißvollen Worte der Schrift bei dem Gottesdienste in der Leidenszeit ertönt seyn werden nach dem Gesange der Gemeine, und einem jener einfacheren Chorlieder, durch die das volle Verständniß von dem großartigen Bau eines solchen Tonsatzes lebendig vermittelt wurde. Der Satz über eine neuerfundene Weise des Liedes „Was mein Gott will, das gscheh allzeit"*), zu acht, oder eigentlich sieben Stimmen, denn vereinen sich die beiden Wechselchöre, die hier, eine jede andere Behandlung ausschließend, einander regelmäßig gegenübertreten, so fallen ihre Grundstimmen im Einklange oder in Octaven zusammen — dieser Satz steht wiederum der liedhaften Behandlung also dem Gemeinegesange näher. Die einzelnen Zeilen der Melodie klingen in dem höheren und tieferen Chor, die hier einander entgegengestellt sind, in verschiedenem Tonumfange nach, sie werden wiederholt, auch wohl in einiger Veränderung, aber die Grundweise bleibt doch immer erkennbar als dasjenige, wodurch das Ganze geregelt wird. Weniger kenntlich erscheint die Grundmelodie eines anderen sechsstimmigen Satzes**); sie ist mehr verhüllt, nicht an bestimmten Stellen im Einzelnen nachzuweisen, aber dennoch in dem ganzen Gange der Harmonie, in dem Wesentlichen der dadurch hervorgehobenen

---

*) Nr. 33.

**) Nr. 25.

melodischen Formen die mehr empfundene als deutlich hervortretende Seele des Ganzen. Der Meister behandelt hier die beiden Strophen des, gewöhnlich Selneccer zugeschriebenen Liedes:

Ach bleib' bei uns Herr Jesu Christ
weil nah das End' vorhanden ist
dein liebes Wort, das helle Licht
Laß ja bei uns auslöschen nicht.

In dieser letzten btrübten Zeit
verleih uns, Herr, Beständigkeit,
daß wir Predigt und Sacrament
Rein behalten bis ans End'.

Eine jede dieser Strophen ist selbständig betont, und sie ertönt in Wechselchören, die nur anders geordnet sind als die bei dem zuvor gedachten Liede beschriebenen. Bei dem ersten Anblicke könnte der Ausdruck: „Wechselchöre", dessen wir uns hier bedienten, befremden. Denn wir sehen dem beginnenden, vierstimmigen Chore nicht einen gleichen gegenübertreten, sondern nur eine Sopran- und Tenorstimme, die einander Ton für Ton, Sylbe für Sylbe sich anschließen. Allein der Meister hat, indem er diesen beiden Stimmen die Bezeichnung „ad organum" beifügte, andeuten wollen, daß sie mit — voraussetzlich sanfter — Orgelbegleitung gesungen werden sollten. Dadurch werden die Lücken der Harmonie ausgefüllt, die Mancher bei dem einfachen Gange beider, verhältnißmäßig von einander entfernter Stimmen, finden könnte; sie werden dem gegenüberstehenden Chore näher gebracht, und dennoch eigenthümlich von ihm gesondert, durch die verschiedene Färbung sanfter, durch zweistimmigen Gesang umschlossener Orgeltöne, und eines Vereines von lauter Menschenstimmen. Nur einer der Gesänge unseres Meisters noch ist ähnlich geordnet, der folgende 26ste, „Lobet den Herrn in seinem Heiligthum;" hier stehen ebenfalls eine Sopran- und Tenorstimme (Cantus und Quinta vox) wiederum in gleichem Verhältnisse zu dem fünfstimmigen Gesange der übrigen.

Aus der Erwägung des so eigenthümlich verschiedenen Gepräges der Tonsätze, die dieses Werk in sich begreift, ihrer mannichfachen Ausgestaltung, der dabei obwaltenden steten Rücksicht auf ein lebendiges Verhältniß, sowohl zu dem Gemeinegesange, als dem Ganzen des musikalischen Gottesdienstes, erwächst uns die Überzeugung, daß unser Meister auf dem von ihm neu erwählten Wege seines Schaffens und Bildens sich heimisch gefühlt habe, und in stetem Fortschritt begriffen gewesen sei. Weniger tritt dieser letzte hervor in seinen nächsten Werken, so weit sie hier in nähere Betrachtung kommen können, eine so ehrenwerthe und mehrseitige Thätigkeit sie auch bekunden. Im Laufe des Jahres 1622 erschienen vier Theile eines Werkes, unter dem Titel: „Laudes Dei Vespertinae: Erster (Zweiter, Dritter, Vierter) Theil Newer teutscher Magnificat, dergleichen zuvor niemahls in Truck außgangen, an itzo aber Gott dem Allmächtigen zu sonderbarem Lob, Ehr und Preis, und seiner Kirchen zu seligem Nutz und Christlicher Auferbauung in einem anmuthigen leichten stylo musico nach den acht Tonis dermaaßen componirt, daß sie auch in allen Cantoreyen können prakticirt und gebraucht werden" rc. Gedruckt war dieses Werk zu Coburg „durch Andream Forkel, in Verlegung Salomon Gruners, Buchhändlers." Der erste Theil enthält acht 4stimmige, die folgenden drei Theile je acht 5-, 6- und 8stimmige Magnificat aus den Kirchentönen, nach Luthers Verdeutschung, und zwar so gesetzt — was bisher nicht Gebrauch gewesen,

und worauf auch der Titel deutet, indem er eine neue Setzweise ankündigt — daß ein jeder Vers, und nicht, wie es sonst gewöhnlich geschehen, nur einer um den andern, mehrstimmig gesetzt war. Doch hatte der Meister bei den 4= und 5stimmigen sich auch darauf eingerichtet, daß dieser herkömmliche Gebrauch dennoch beobachtet werden könne, nur daß es nicht immer auf gleiche Weise möglich war. Deshalb war dem ersten und zweiten Theile darüber eine kurze Erinnerung „ad musicum benevolum" beigefügt. „Es wolle der günstige Musicus Acht geben — heißt es hier — wie die Vers auf einander folgen werden, weil ich sie auf zweierlei Art componirt, denn, einmahl der erste Vers (Meine Seel' erhebet den Herrn) nur halb, im folgenden Magnificat gantz hinauß intonirt wird, darauf sich die folgenden Verß selber geben werden, welche sollen Choral gesungen werden. So hab' ich auch allezeit den Vers: „Ehre sey Gott dem Vatter" figural mit Fleiß gesetzt, weil er gemeiniglich in allen lateinischen Magnificat außen gelassen, und also billig allezeit figuraliter gesungen wirdt." Jeder dieser vier Theile ist besonderen Gönnern und Freunden des Meisters durch eine eigene Zuschrift gewidmet, von gleichem Inhalte im Wesentlichen. Eine jede beginnt mit dem Lobe des heiligen Gesanges, zumahl der Lobgesänge der heiligen Schrift, wo dann im alten Testamente das Loblied des Moses genannt wird, die Psalmen, das Lied der Judith, und andere, im neuen der Lobgesang des Zacharias, der heiligen Engel Gloria, Simeons Schwanengesang, das freudenreiche Hosianna, endlich der Lobgesang der Jungfrau Maria oder das schöne Magnificat, welches unter diesen allen nicht das Geringste sei. Dieses sei bisher in den Vespern durch das ganze Jahr gesungen worden, aber allezeit lateinisch. Damit nun auch in der Vesper etwas Teutsches gehört werde, habe er es „für sich genommen, und in teutscher Sprache, weil dergleichen zuvor niemahls geschehen, nach Anleitung des Chorals etlicher Maaßen durch die acht Tonos figuraliter setzen wollen, doch schlecht und recht, damit auch in geringen Cantoreyen Gottes Lob dadurch ausgebreitet werde." Eben so war auf die Möglichkeit des Psalmodirens einzelner Verse, nach früherer Sitte, deshalb mit Bedacht genommen, damit der gemeine Mann die alterthümliche Grundmelodie jedes einzelnen Magnificat sich wohl einpräge, sie als bewegenden Grundgedanken der Figuralsätze erkenne, diese besser verstehe, und durch Einstimmen in die Psalmodie thätig theilnehmend, im Zusammenhange des Ganzen bleibe. Die Vesper (so scheint es) war, wie Luther es gewünscht, indem er sie wieder aufzurichten empfohlen, wo sie gefallen war, bisher vornehmlich für die Schüler und Gelehrten bestimmt gewesen, und deshalb lateinisch gehalten worden; auch sie sollte nunmehr mit dem Hauptgottesdienste in genaueres Verhältniß treten, und allen Gemeinegliedern näher gebracht werden, indem bei fortschreitender gelehrter Bildung der Grund, weshalb bei ihr die alte Kirchensprache beibehalten worden, allgemach weggefallen, und sie nicht länger als eine Anstalt zu betrachten war für gottseelige sowohl als gelehrte Übung der Schüler vor Allen. Das Mitwirken unseres Meisters zu diesem Zwecke verdient eine ehrenvolle Erwähnung, auch deshalb, weil der Künstler, seine Thätigkeit mit Bewußtseyn beschränkend, sich dem Diener der Kirche hier unterordnete, dessen Amt mit der Gabe jenes sich in seiner Person vereinigte.

Die im folgenden Jahre (1623) für denselben Verlag in eben der Druckerei aufgelegten „Gemmulae Evangeliorum musicae" unseres Meisters nennt derselbe ein „newes Geistliches Musicalisches Werklein, in welchem die fürnembsten Sprüche auß den Fest= vnd Sonntäglichen Evangeliis durchs gantze Jahr zu finden, So zur Ehre vnd Lobe Gottes, vnd Mennichlichen zur Aufferbawung, auch in den geringsten Cantoreyen nützlich zu gebrauchen, mit 4 Stimmen Componirt" ꝛc. und bezeichnet dadurch klar und bestimmt den Weg, den er auch hier gegangen sei. Was hier vor uns liegt ist demjenigen ähn=

lich, nur einfacher und geringeren Umfanges in seinen einzelnen Theilen, was man später mit dem Namen der Kirchenjahrgänge bezeichnete. Es sind lediglich Schriftworte auf die das Ganze sich beschränkt, doch kommt für das Neujahrsfest statt ihrer das Lied Johann Steurleins vor „Das alte Jahr vergangen ist“, dem wir in derselben Betonung bereits in dem ersten Theile des Musikalisch geistlichen Lustgartens begegneten (Nr. 3.). Von den Schriftgesängen fehlt hier nur das Magnificat, denn ihm war ein besonderes Werk von einiger Ausdehnung bereits im vorangegangenen Jahre gewidmet gewesen; Simeons Schwanengesang erscheint ganz, als nur weniger Zeilen (Nr. 15.); von Zacharias Lobliede werden nur die ersten beiden Verse gegeben (Nr. 44.); der Lobgesang der Engel begegnet uns am Schlusse eines längeren Satzes von zwei Theilen für das Weihnachtsfest, der mit den Worten beginnt „Fürchtet euch nicht, ich verkündige Euch große Freude ꝛc.“ (Nr. 5.). Am mannichfaltigsten, kunstreichsten, festlichsten, erscheint neben diesen wohl der Gesang für das Fest der Verkündigung Maria's „Fürchte dich nicht, Maria“ (Lucä 1. V. 30—33.); die übrigen nähern sich in den allgemeinen Zügen der Behandlung den elf Passionsgesängen, die wir in Franks Musikalischem Lustgarten antrafen. Es tritt bei ihnen ein ähnlicher Wechsel des Deklamatorischen und kurzer, mehr melodischer, nachahmender Sätze hervor, durch den, je nach der Bestimmung jedes Einzelnen, bald dieses, bald jenes mehr hervortritt. So das Deklamatorische in Behandlung des für den Palmsonntag gewählten Spruches aus dem Jesaias: „Fürwahr, er trug unsere Krankheit, und lud auf sich unsere Schmerzen“ (Nr. 27.), wo nur die einzelnen Schlußfälle in Bindungen und Vorhalten sich länger ausdehnen; eine Setzweise, worin dieser Gesang den beiden zuletzt besprochenen sich gegenüberstellt, in denen das melodisch Verflochtene vorzugsweise sich geltend machte. In diesem Werke bildet der Meister in gleichem Sinne fort, wie zuvor, er sucht allgemach das Ganze des Gottesdienstes zu umfassen in seinen Tonsätzen, mehr das Wort der Verkündigung, wie es vorgeschrieben ist für die einzelnen festlichen Veranlassungen, durch sie verklärend, als, wie Eccard gethan in seinen Festliedern, das Fest selber durch ein lebendig anschauliches Bild, in der Begebenheit oder That, die seine erste Veranlassung war, dem Hörer vor die Seele bringend. Unter gleichem Titel als dieses Werk, und von gleicher Bestimmung, erschien auch ein fünfstimmiges im folgenden Jahre (1624), dessen eigene Ansicht ich indeß nicht habe erlangen können.

Dem geistlichen Liedergesange ist wiederum mehr ein Werk gewidmet, dessen Stimmbücher zwei Jahrszahlen tragen, so daß die Zeit seines Erscheinens dadurch ungewiß wird. Nur der Tenor enthält die Jahrzahl 1628, und eine von dem ersten Tage dieses Jahres datirte Widmung: die übrigen fünf Stimmen zeigen das Jahr 1627. Es muß auf sich beruhen bleiben, ob das Werk schon unmittelbar nach seinem Erscheinen so großen Beifall fand, daß ein neuer Abdruck nöthig wurde, wo nun der Meister erst sich entschloß, es in dieser späteren Ausgabe dem fürstlichen Gönner zu überreichen, dessen wir bald gedenken werden; oder ob, unabhängig davon, er erst dann zu diesem Schritte sich überreden ließ, als ein Theil desselben bereits abgedruckt war. Das mindestens ereignet sich nicht selten, daß bei dergleichen Werken die in einzelnen Stimmbüchern gedruckt sind, diese, weil an verschiedenen Orten zusammengelesen, in älteren und neueren Ausgaben in der Hand eines späteren Sammlers sich zusammenfinden.

Dieses Werk führt die Aufschrift: Rosetulum musicum, das ist Newes Musikalisches Rosengärtlein, In welchem allerhand wohlriechende liebliche Röß'lein aus H. Göttlicher Schrift, So wol andern schönen Geistlichen Texten zu finden, so GOtt dem Allmächtigen zu Lob, Ehr vnd Preiß, vnd der werthen Christenheit zu seliger Aufferbawung, in diesen letzten beschwerlichen Läufften, tröstlich vnd nützlich

zu gebrauchen, neben etlichen newen Concerten, vnd dem Generalbaß. Mit 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen componirt ꝛc. Druck und Verlag sind die schon bei den deutschen Magnificat erwähnten. Gewidmet ist es dem Markgrafen Christian zu Brandenburg, dem Nachfolger Georg Friedrichs (seit 1603) im Besitze des Fürstenthums Baireuth, den wir durch diese Zueignung als großen Freund und Gönner der Tonkunst kennen lernen, der eine wohlbestellte Hofcapelle hielt, von welcher der Meister diese seine Gesänge ausgeführt zu wissen den Wunsch aussprach. Der Tonsätze sind 32; sie sind nicht nach der Stimmenzahl, sondern nach ihrer Bestimmung geordnet: 2 für die Adventszeit, 4 für das Weihnachtsfest, 2 für das neue Jahr, eben so viel für die Fastenzeit und das Osterfest, drei für Himmelfahrt, einer für Pfingsten, sechzehn also, die Hälfte des Ganzen, für festliche Veranlassungen; von den übrigen ist bemerkt, daß sie durch das ganze Jahr gebraucht werden können. Der 4stimmigen sind 10, der 5=, 6= 7stimmigen je sechs, der achtstimmigen 4; nur sieben sind nach Concertart gesetzt, mit einem wesentlichen, zur Aushülfe dienenden Instrumental=, oder Generalbasse, nach der Bedeutung, welche dieser Ausdruck in jener Zeit hatte, wo diese Setzweise erst kürzlich aufgekommen war. Hier zuerst entdecken wir bei unserem Meister eine Spur italienischen Einflusses, verhältnißmäßig nur eine geringe; denn im Wesentlichen verharrte er treu bei der auf ihn fortgepflanzten, in seinen Werken an= und nachklingenden Weise des 16ten Jahrhunderts, sie in seinem Sinne eigenthümlich ausgestaltend. Die liedhafte Behandlung hat verhältnißmäßig über die deklamatorische oder motettenhafte hier das Übergewicht, obgleich auch diese beiden nicht fehlen. Sie erscheint in 15 Sätzen, also fast der Hälfte des Ganzen *), und meist auch in strengem Sinne; nur wenige Sätze machen davon eine Ausnahme, die des 2ten, 6ten und 8ten Liedes. Der erstgenannte, über das Adventslied „Auf dein' Zukunft, Herr Jesu Christ“, gleicht dem über die von dem Meister neuerfundene Weise des Liedes, „Was mein Gott will, das gscheh allzeit“; nur dadurch erscheint er bemerkenswerth, daß, obwohl er von nur sechs Stimmen gebildet wird, aus diesen doch je 4 und 4 in abgestufter Höhe zu Wechselchören sich aussondern, und so gegenübertreten; wo denn der Hörer einen achtstimmigen Satz zu vernehmen glaubt. Der sechste, ein Weihnachtslied: Heu quid jaces stabulo omnium redemptor (Warum liegt im Krippelein der Herr aller Dinge) zeigt uns 4stimmige Wechselchöre im strengeren Sinn; nicht blos einander nachtönende, sondern die Zeilen des Liedes sich abnehmende, ohne daß deren — die Schlußzeile ausgenommen — eine wiederholt würde; ein Wechsel, an dem auch der volle Chor aller acht Stimmen Theil nimmt, deren im Zusammenklange wesentlich nur 7 sind, indem die Grundstimmen beider Chöre dann in Octaven, seltener Einklängen, mit einander gehen, wie es bei ihrer abgestuften Höhe nicht wohl anders möglich ist, auch bei rechter Behandlung der Grundstimme besseren Nachdruck giebt. Der achte endlich, der Neujahrsgesang: „Jesu, du zartes Kindelein“ stellt aus fünf Stimmen im Aufgesange zwei dreistimmige, im Abgesange zwei 4stimmige einander nachtönende Chöre verschiedenen Stimmumfanges gegenüber. In diesem Werke erscheint uns Frank zum erstenmahle (so viel wir wissen) in der dreifachen Gabe als Dichter, Sänger und Setzer. Es sind zwei der hier zusammengestellten Lieder, die, nach Wetzels Versicherung **), auch von ihm gedichtet sind; das Passionslied „O Jesu wie ist dein' Gestalt“ (Nr. 9.) und das, theils aus der Gleichnißrede von den klugen und thörichten Jungfrauen, theils aus der Offenbarung geschöpfte „Der Bräutigam wird bald rufen“ (Nr. 22.), welches letzte noch bis in

*) Nr. 2. 4. 6. 7. 8. 9. 11. 13. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23.

**) Hymnopoeographia I. S. 276.

das Freilingshausensche Gesangbuch (1741. Nr. 1425 — Th. I. Nr. 749.) sich fortgepflanzt hat, und in Thüringen noch jetzt gebräuchlich ist, während das erste weniger allgemeinen Anklang gefunden hat. Dieses gehört zu den frühesten jener Passionslieder in neuerem Sinne, in denen der Dichter, mitleidend, dem gekreuzigten Erlöser sich gegenüberstellt. Er beginnt seinen Klagegesang, der sich dem Maaße des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" anschließt, mit einer einleitenden Strophe:

O Jesu, wie ist dein' Gestalt
In Marter hoch und mannichfalt
Mit Wunden tief verheeret!
Von Heiligkeit der Leib so groß
Am Creutz ist außgespannet bloß
Hat seinen Glantz verzehret!
Herzlich, schmerzlich, ist dein' Liebe,
Heiß und trübe, reich an Gaben
Die dich an das Holtz erhaben*).

Nachdem er die hehre Leidensgestalt betrachtet hat, wendet er sich an deren einzelne Glieder. Er wirft sich nieder, reuevoll die Füße des Erlösers zu küssen; er beugt seine Kniee vor den Knieen des Herrn, die, trotz ihrer Schwäche, der Tod nicht neigen können; er wendet, in zwei Strophen, sich zu den Händen, die das theure erlösende Blut vergießen, die am Kreuze ausgespannt, geöfnet, von fern schon zeigen, daß sie Gnade anbieten; zu der speergeöfneten Seite, der Pforte des Lebens; der geängsteten, zerschlagenen Brust, dem Schatze des Erbarmens; dem liebeglühenden Herzen, dem dornengekrönten Antlitz, das er um einen Blick der Huld anfleht; und bittet dann Jesum, in ihn herabzusteigen, in ihm sein Ruhbette zu suchen, seine feste Stätte in seines Herzens bestem Schrein zu haben

„bis ich endlich mit dir leide,
und abscheide dich zu loben,
Ach, wär ich nur bei dir droben."

In zehn Strophen drängt sich hier zusammen, was, vierzig Jahre später, Paul Eerhard in sieben Lieder niederlegte, nach dem Vorbilde des h. Bernhard **) sein „Passions-Salve an die Gliedmassen des Herrn Jesu" dichtend, an dessen Füsse, Kniee, Hände, seine Seite und Brust, sein Herz und Antlitz; in zehn Strophen, deren erste das Ganze einleitet, die letzte es abrundet, die mittleren aber an eben jene Glieder gerichtet sind, und zwar deren zwei, wie schon bemerkt, an die Hände des Erlösers. Diese äußere Beziehung ausgenommen, und diejenige, die durch den gemeinsamen Gegenstand schon unmittelbar gegeben wird, findet zwischen diesen Liedern des älteren und des späteren evangelischen Dichters keine nähere statt; wie jener eine neue Richtung eben nur andeutet — oder doch ein Wiederanknüpfen an eine ältere in neuem Sinne — so hat dieser ihr den Weg bereits gebahnt, auf dem seine Zeitgenossen und Nachfolger dann stätig fortschreiten.

Eben wie dieses Lied deutet auch das zuerst genannte auf eine neue Art der evangelischen Liederdichtung, jene in Philipp Nicolai's Liedern: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Wie schön leuch-

*) Beispiel Nr. 26.
) **Rhythmica oratio ad unumquodlibet membrorum Christi patientis, & a cruce pendentis.

tet der Morgenstern'' die seinen ,,Freudenspiegel des ewigen Lebens'' beschließen, wohl zum erstenmahl erschienene, von Frank mit Vorliebe ergriffene. Der Empfang der Gläubigen im Himmel, nach seligem Scheiden von der Welt, wird hier dargestellt; im Sinne der Gleichnißrede von den klugen und thörichten Jungfrauen ergeht die Ermahnung, das Oehl in den Lampen bereit zu halten, nicht dem Schlafe der Sünden sich hinzugeben, damit keiner von des Bräutigams Angesicht sich wenden dürfe. Wenn sodann von dessen Anschauen die Rede ist, seiner,

der durch sein Blut und Wunden
den Himmel aufgethan,

von dem der Patriarchen, Propheten, Märtyrer und Apostel, von dem heiligen Freudengesange, klingen wohl die Töne der Offenbarung an, doch gemilderter als bei jenem andern Dichter, es ist mehr treuherzig gläubige Hofnung, als geheimnißvoll prophetisches Schauen, das hier erklingt:

da wird seyn Freud' und Wonne,
in rechter Lieb' und Treu,
aus Gottes Schatz und Bronne,
und täglich werden neu.

Eben dieses Gepräge trägt auch die Melodie unsers Liedes, die aber nicht diejenige ist, mit der wir es noch in Freilingshausens Gesangbuche von **1741** wiederfinden, und von der wir später reden werden, wenn wir der Singweisen Franks gedenken, welche, längere oder kürzere Zeit, in dem evangelischen Kirchengesange heimisch geworden sind. Die Strophe des Liedes ist auch hier eine bekannte, aus dem Volksgesange stammende, die des Liebesgesanges: ,,Entlaubt ist uns der Walde gen diesem Winter kalt,'' ohne daß jedoch die Melodie einer der zahlreichen anderen anklänge, welche die evangelische Kirche für dieses Maaß besitzt. Eben so wird man in der Singweise des beschriebenen Passionsliedes, für sich genommen, nicht leicht die Strophe erkennen, der sie angehört, wenn man dabei die Melodie im Sinne hat, durch welche dieselbe zuerst in den Kirchengesang eingeführt wurde. Die weiche Tonart schon (G mit kleiner Terz) giebt ihr ein eigenthümliches Gepräge; und wenn jene frühere Melodie den Abgesang zunächst in zwei ganz kurze, nur melodisch gedehnte Zeilen von zwei Sylben theilt, und dann eine desto längere Zeile von deren zwölf folgen läßt, der sich die achtsylbige Schlußzeile anschließt; so theilt hier die Betonung den Abgesang zuerst in vier Zeilen von vier Sylben und läßt dann die schließende achtsylbige folgen; ein so verändertes rhythmisches Verhältniß, daß die ursprüngliche Übereinstimmung des Maaßes dadurch zurückgedrängt wird. Auch das erscheint auffallend an unserer Melodie, obgleich es auch in anderen des Meisters vorkommt, daß sie nicht im Grundtone, sondern in dessen kleiner Terz schließt, die sonst gewöhnlicher in einer der Mittelstimmen erscheint; eine Unregelmäßigkeit, bei der freilich die Tonart selbst nicht zweifelhaft bleibt.

Wenig nur bleibt sonst noch über dieses Werk zu sagen übrig; denn was über das Gepräge der darin enthaltenen geistlichen Singweisen Franks zu bemerken wäre, bleibt billig einer, am Schlusse unserer Darstellung seiner kirchlichen Thätigkeit zu gebenden allgemeinen Übersicht dieser Richtung seines Schaffens und Wirkens vorbehalten. Wir finden hier zwei von ihm früher bereits betonte Texte wieder, die nun in neuer Gestalt uns begegnen. Zuerst (Nr. **10**) ein Passionslied aus dem Kreise derer, die wir in seinem musikalisch-geistlichen Lustgarten betrachteten: ,,Herr Jesu Christ, ich ruf' dich an, der du dich hast verwunden la'n,'' hier aber nicht zu vier, sondern fünf Stimmen gesetzt, und nicht sowohl in der

Art der Behandlung, als der Betonung unterschieden. Denn auch in diesem späteren Tonsatze wechselt das Deklamatorische mit dem melodisch-Verflochtenen, nur daß die Wirkung kräftiger ist, bei größerer Stimmenfülle; die Anlage des Baues ist also dieselbe, aber seine Formen sind neue. Dann jenes an eben dem Orte behandelte, angeblich Selneccersche Lied:

Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ,
weil nah' das End' vorhanden ist ꝛc.

auch hier für 6 Stimmen gesetzt, doch nicht in der ionischen, sondern mixolydischen Tonart, und eben so ganz verschieden in der Weise der Behandlung wie Betonung. Dort zog sich, verhüllt zwar, doch erkennbar, eine liedhafte Melodie, als Grundgedanke des Ganzen, durch dasselbe hin; hier ist das Lied durchweg deklamatorisch behandelt. Dort war einem 4stimmigen Chore menschlicher Stimmen der Gesang zweier einzelnen, in die Orgel gesungenen, entgegen gestellt, welche die sanften Töne dieser Begleitung umschlossen; hier herrscht durchaus der Wechsel eines höheren und tieferen 4stimmigen Chors, die sich aus den sechs vereinten Stimmen aussondern, mit dem vollen Chorgesange; und diese Wechselchöre sind es nicht in strengem Sinne, so daß sie die einzelnen Liedzeilen nach einander anstimmten, sondern sie tönen sie einander meist dreimahl nach, in jedem der einzelnen beiden Chöre, wie in dem vollstimmigen. Die Wirkung ist feierlich und großartig, die des früheren Satzes aber mannichfaltiger und anmuthiger. Beide können in gleichem Werthe, für verschiedene kirchliche Veranlassungen passend, nebeneinander bestehen, und es ist anziehend, zu betrachten, wie demselben Meister ganz gleiche Worte zu verschiedenen Zeiten auf so ganz andere Weise erschienen sind, und ihn zum Schaffen angeregt haben. Als ein besonderer Zug ist die Behandlung des Anfangswortes in dem neueren Tonsatze zu beachten. Der Ausruf: Ach! drängt sich dem Meister hier als Seufzer aus voller Brust hervor, während er ihn in dem älteren nicht besonders beachtet und hervorgehoben hat. Erst erhebt er sich 4stimmig in den tiefern Stimmen, die beiden obern Stimmen treten hinzu, doch bleibt er, den verbundenen Tönen zufolge, nur 5stimmig, da der 2te Tenor und die Grundstimme zusammenfallen. Diese schweigt dann für die Dauer eines halben Taktes, der Zusammenklang wird dadurch gelichtet, wenn auch nicht in den mitwirkenden Tönen vermindert, und nun erst klingen zu sechsen alle Stimmen in reicher Fülle miteinander. Der Dreiklang der Grundtonart G, und der ihrer Unterquinte C werden auf diese Art in unmittelbarer Folge dargestellt, und dadurch die Tonart sogleich nachdrücklich eingeprägt, zumahl nun auch der Dreiklang ihrer siebenten, für sie bezeichnenden Stufe unmittelbar nachher ertönt. Eine dreifache, jedesmahl nach Tonart und Tonhöhe gesteigerte, vollstimmige Wiederholung der Worte: „Ach bleib bei uns" leitet, nach dieser Eröfnung, das Ganze würdig ein.

Zuletzt sei noch eines anderen, 5stimmigen, ebenfalls deklamatorisch behandelten Gesanges gedacht, der zwar von allgemein kirchlicher Bedeutung ist, aber mit den Lebensereignissen des Meisters noch in besonderer, persönlicher Beziehung steht. Er hat die Worte Hiobs zum Gegenstande: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet, und er wird mich hernach aus der Erden auferwecken, und werde mit dieser meiner Haut umgeben werden, und werde in meinem Fleisch Gott sehen; denselbigen werde ich sehen, und meine Augen werden ihn schauen, und kein Fremder" *). Der Meister, wie die Überschrift zeigt: „In obitum filii auctoris carissimi" schrieb diesen Gesang bei dem Heimgange eines geliebten Sohnes,

*) Beispiel Nr. 27.

den er, der um 1607 in die Ehe Getretene, wohl in der Blüthe der Jahre, einen Gegenstand der theuersten Hofnungen, verloren hatte. Neben großer Innigkeit herrscht in ihm männlich ernste Fassung, und fester Glaube an das Gesungene. Wie Händel in seiner herrlichen Arie über dieselben Schriftworte nicht müde wird, jenes „ich weiß," zu wiederholen, das die innige Überzeugung um das Leben und die Gegenwart seines Erlösers ausspricht, so auch Frank. Mit diesen Worten beginnt die Oberstimme das Ganze einzeln, die anderen Stimmen tönen sie ihr nach in 4stimmigem Chorgesange; sie wiederholt dieselben, gesteigert, sie werden ihr abermahls nachgetönt, und dann, aufs neue gesteigert, von dem ganzen Chore wiederholt; nun erst, immer höher sich erhebend, schließen die folgenden Worte sich an: „daß mein Erlöser lebet". Nach ihnen tritt die zweite Tenorstimme, wie zuvor die Oberstimme, chorführend ein, aber nicht, wie diese, den Ausdruck der Worte „ich weiß" bei der Wiederholung steigernd, sondern sich senkend, doch nicht in Ermattung; der Ausdruck begeisterten Aufschwunges macht nun dem Tone stiller, ruhiger, gefaßter, aber deshalb nicht minder inniger Überzeugung Platz. Es ist wahrhaft eine innere Lebenserfahrung, die sich in diesen Tönen kündet; der Meister zeigt sich in der liebenswerthesten, ehrwürdigsten Gestalt, als tiefgebeugter Vater, aber zugleich als lebendiges Glied an demjenigen, in welchem jede irdische Trauer sich stillt, der Mühselige und Beladene Trost und Erquickung findet.

Es ist nur ein einziges Werk Franks noch, über das wir zu berichten haben, und das gänzlich dem Gemeinegesange gewidmet ist. Er gab es zu Nürnberg 1631 bei Wolff Endter heraus, und es führt den Titel: „Psalmodia sacra, das ist, Newes Musikalisches Werklein, in welchem die vornembsten Geistlichen Gesäng', Herrn Dr. Martini Lutheri seeligen, neben andern schönen trostreichen Texten, wie dieselben in allen, Augspurgischer Confession verwandten Christlichen Kirchen vnd Versamblungen practiciret vnd geübet werden, zu befinden ꝛc. mit 4 vnd 5 Stimmen componirt" ꝛc. Die Zueignung ist von Coburg aus am Tage Mariä Magdalenä, den 22. Juli 1631, an Bürgermeister und Rath der Churfürstlich Sächsischen Stadt Zwickau gerichtet. Nachdem der Meister mit Bezug auf Colosser 3. die Heilsamkeit des geistlichen Gesanges besprochen, und was Luther darin geleistet, gerühmt hat, bemerkt er, daß dergleichen Kirchengesänge zwar bisher mit 4 und 5 Stimmen oft componirt und in offenem Druck verfertigt worden seien. Gewöhnlich aber habe man alle Stimmen in ein Buch zusammen gesetzt — in Calvisius, Gesius, Bodenschatz, Scheins, des Landgrafen Moritz Gesangbüchern war dies in der That geschehen — woraus man sehr mühsam habe musiciren können, wie es denn auch den Cantoren mit Ausschreibung der Stimmen etwas mühsam vorgekommen sei. Deshalb habe er diese Lieder aufs neue componirt, und in 5 unterschiedliche partes bringen und drucken lassen ꝛc.

Diese Einrichtung, die vor nun länger als 200 Jahren der damahligen Gegenwart die bequemere war, hat für uns Jetztlebende einen Verlust herbeigeführt, der vermieden seyn würde, wenn auch dieses Werk in der damahls herkömmlichen Form erschienen wäre. Die einzelnen Stimmbücher haben sich verzettelt, und von diesem Werke hat nur die Altstimme des ersten Theiles sich erhalten, aus der wir zwar im Allgemeinen über dessen Inhalt uns vollständig unterrichten können, eine Anschauung von seiner näheren Beschaffenheit aber nicht zu gewinnen vermögen. Doch kommen uns dabei die früheren Werke unseres Meisters zu Hülfe, aus denen Manches in diese Sammlung übergegangen ist, eben so das Gothaische Cantional, in welchem wir ebenfalls Einiges von hier aus Auf-

genommene finden, und dessen Übereinstimmung durch die Vergleichung mit der vorliegenden einzelnen Altstimme zu prüfen im Stande sind. Nur Eines freilich haben wir immer zu bedauern, den Mangel der Anschauung des Verhältnisses, in welchem Franks Tonsatz zu älteren Melodieen stand, denn nur die seinigen, oder neuere von ihm behandelte, hat das zuletzt genannte mehrstimmige Liederbuch uns aufbewahrt. Allein auch hier ist uns gestattet, Einiges mindestens darüber zu ermitteln. Wir kennen jene Melodieen aus älteren Sammlungen, alle bei ihnen vorkommenden Abweichungen sind uns erhalten; passen wir die vorhandene Altstimme ihnen an, so ermitteln wir leicht, welche unter mehren vorhandenen Weisen der Meister wählte, welche unter ihren verschiedenen Singarten er vorzog, ja, wie er ihre Tonschlüsse behandelte, ihre Ausweichungen gestaltete, und finden uns befähigt, mit einiger Sicherheit über seine Behandlung zu urtheilen, wenn wir auch den Genuß des vollständigen Gebildes entbehren müssen. Nur bei einigen Liedern reichen diese Vergleichungen und Prüfungen nicht aus, und wir müssen uns mit der Hofnung trösten, daß das Vermißte, wie so Manches Andere, wohl einmahl da, wo wir es nicht erwarteten, wieder zu Tage gefördert werden wird.

Was wir nun in dem Folgenden über dieses Werk berichten werden, hat man unter den hier angedeuteten Beschränkungen zu verstehen. Gewissenhafte Prüfung hat jeden Irrthum, so viel es möglich war, zu entfernen gesucht; ob er ganz vermieden sei? darüber ist bei der Zweideutigkeit einzelner Stellen mit Gewißheit nicht zu entscheiden.

Das Buch enthält **106** Lieder, von denen jedoch 4 (Nr. 3. 9. 29. 61.) keine eigenen Melodieen haben, sondern auf vorangehende zurückweisen, Nr. 6 und 18 aber augenscheinlich in Singweise und Tonsatz übereinstimmen. Es werden uns also hier **101** Melodieen und Tonsätze geboten, wenn wir die drei Lieder Luthers: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort; Verleih uns Frieden gnädiglich; Gieb' unsern Fürsten ꝛc.“ deren jedes zwar seine eigene Melodie hat, doch so, daß alle drei einander anklingen, nur für eines, und ihre Singweisen für zusammengehörende annehmen, wie sie denn auch hier unter einer gemeinschaftlichen Nummer (89) befaßt sind. Die Tonsätze zweier Lieder: „Der Vater uns sein' Sohn fürstellt, daß wir sein Macht erkennen“ (Nr. 4) und: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ (Nr. 15) sind mit den Buchstaben **M. B.** überschrieben, die ich nicht zu deuten weiß, über die auch das Vorwort keine Auskunft giebt. Eben so wenig belehrt uns das Gothaische Cantional darüber, das den letzten dieser Sätze (I. 29) unter Franks Namen aufgenommen hat; wir sehen aber daraus, daß seine Melodie mit der in den meisten Kirchen gebräuchlichen nicht übereinstimmt, was aber durch jene Bezeichnung kaum angedeutet seyn kann. Von **10** Sätzen vermochte ich durch Vergleichung der mir allein vorliegenden Altstimme mit anderen Melodieen gleichen Maaßes die ihnen zu Grunde liegenden Singweisen nicht zu ermitteln *).

---

*) Es sind folgende:

Nr. 14. Nun freut euch lieben Kinderlein; ein Weihnachtslied. Die Strophe ist die des Liedes:
Dies sind die heil'gen zehn Gebot.

Nr. 16. Hört ihr lieben Kinderlein
spricht das Herze Jesulein ꝛc.

sieben trochäische, 7sylbige Zeilen; ein im evangelischen Kirchengesange sonst nicht gangbares Maaß.

Nr. 21. Da der Herr Christ zu Tische saß ꝛc.

Die Strophe des Liedes: Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn.

Bei dreizehn anderen war es mir nur dadurch vergönnt, daß sie schon in früheren Werken Franks, oder in Sammlungen geistlicher Tonsätze seiner Zeit enthalten sind. Neun unter diesen finden wir in Franks Rosengärtlein *); vier andere im Gothaischen Cantional **); daß der Meister an der Führung ihrer Stimmen hin und wieder gebessert, und zumahl deren Lage geändert hat, wenn er auch die Harmonie beibehielt, ist aus der Vergleichung leicht zu erkennen. Alle übrigen Tonsätze gründen sich auf bekannte Melodieen. Die Mehrzahl aller ist zu fünf Stimmen, deren 66; die Minderzahl 35, zu vieren ***). Nur bei einem derselben (Nr. 13: Heut triumphirn die Engelein) gehen die Mittelstimmen über die Einfachheit der Behandlung hinaus, deren Gepräge sonst alle übrigen tragen. Die phrygischen Tonweisen erscheinen in dem Umfange von E, A und D mit kleiner Secunde und Sexte; die vorliegende Altstimme belehrt uns, daß alle den regelmäßigen, halben Schluß dieser Tonart durch die Harmonie erhalten haben, bis auf eine, (Nr. 90: Ach Gott vom Himmel sieh darein) die, im Umfange von A gesetzt, in D schließt. Von den vier mixolydischen Melodieen zeigt nur eine (Nr. 10: Gelobet seyst du Jesu Christ) den ihrer Tonart eigenthümlichen halben Tonschluß. In ihrer rhythmischen Eigenthümlichkeit scheint keine der älteren Singweisen angetastet zu seyn. Diesem allen zufolge überzeugen wir uns, daß Frank den aus dem alten Kirchengesange sowohl als aus dem Volksgesange stammenden Bestandtheil der geistlichen Liedweisen älterer Zeit richtig erkannt,

---

Nr. 22. Das Leben für uns in den Tod geben rc.
Ein Passionslied, wie es scheint mit einer blos psalmodischen Melodie; von ungleichen, gereimten Zeilen, ohne bestimmtes Maaß.

Nr. 26. Jesu dein' Seel laß heil'gen mich
" 27. O Mensch beschau die Wunden groß
" 103. Ihr lieben Christen, freut euch nun
} Die Strophe des Liedes: Vom Himmel hoch da komm ich her.

" 78. Herr, wie lang' willt' vergessen mein rc.
" 82. Ach lieben Christen seyd getrost
} Es ist das Heil uns kommen her.

" 84. O Gott Vater im Himmelreich } Vater unser im Himmelreich.

*) 4. Der Vater uns sein Sohn fürstellt (Auf dein' Zukunft Herr Jesu Christ).
17. Wir danken Gott dem Sohne rc.
24. O Jesu wie ist dein' Gestalt.
34. Gen Himmel aufgefahren ist.
50. Ach Herr mich armen Sünder.
51. Herr hadre mit den Hadrern mein'.
52. Ach Gott und Herr rc. (Schon im mus. Lustgarten, 1616.)
85. Ach Gott, dein' arme Christenheit rc.
99. Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl.

**) 13. Heut triumphirn die Engelein.
15. Lobt Gott ihr Christen allzugleich.
96. Wenn mein Stündlein vorhanden ist (Wenn ich in Todesnöthen bin).
98. Ein Würmlein bin ich arm und klein.

***) 5stimmige:
Nr. 1. 2. 5. 6 (18.) 7. 8. 10—14. 17. 19. 20—23. 28. 30. 31. 32. 35. 36. 38. 39—49. 53—56. 63—68. 70. 71. 73—77. 79—81. 83. 86—95.
4stimmige:
4. 15. 16. 24—27. 33. 34. 37. 50—52. 57—60. 62. 69. 72. 78. 82. 84. 85. 96—106.

und daß in seiner harmonischen Behandlung derselben der Geist des sechzehnten Jahrhunderts fortgewaltet habe.

Sein Buch ist ganz nach Art eines kirchlichen Gesangbuches eingerichtet, und sein Inhalt nach bestimmten Abschnitten geordnet. Die Festlieder, deren 40, (wenn wir das Herr Gott dich loben wir hinzurechnen, das unter den Dreifaltigkeitsliedern steht) machen den Anfang; sie sind unter die Überschriften zusammengefaßt: Von der Zukunft Christi (1—5), von der Geburt Christi (6—16), Schöne Danksagung zu Christo auf das New Jahr (17), Am Tage Epiphaniä (18), In der Fasten (19—29), Auf Ostern (30—32), Von der Himmelfahrt Christi (33. 34), Auf Pfingsten (35—37), Von der h. Dreifaltigkeit (38—40). Der Weihnachts- und Passionslieder sind demnach die meisten. Den Festliedern folgen die Katechismusgesänge, funfzehn im Ganzen, und zwar: Von den h. zehn Geboten (41. 42.), Vom Christl. Glauben (43), Vaterunser (44), Von der heil. Tauf (45), Von der Buß (46—52), Vom h. Abendmahl (53—55). Ihnen schließen sich die Lieder von den Tageszeiten an: Morgenlieder (56. 57), Abendsegen (58), Nach dem Essen (59—62); diesen die Lehr- und Gebetlieder: Von der Rechtfertigung (63—66), Danksagung (67), Vom Christl. Leben und Wandel (68—82); die deutsche Litaney, in ihrer gewöhnlichen Gestalt (83) und reimweis (84), welche nebst den folgenden Liedern bis Nr. 93, die unter keiner bestimmten Überschrift zusammengefaßt sind, unter der allgemeinen Benennung „Betlieder" begriffen werden müssen. Unter diesen finden sich mehre Psalmlieder, die überhaupt hier keinen besonderen Abschnitt bilden, sondern unter die Katechismuslieder, die Zeitlieder, die Danklieder, die Lieder vom Christlichen Leben und Wandel, so wie unter die Betlieder zerstreut sind, ihrer 19 im Ganzen*), nach den Festliedern die zahlreichsten. Den Beschluß des Ganzen machen die Lieder: „Vom Tod und Auferstehung" (Nr. 94 bis 106), unter denen Nicolai's „Wachet auf ruft uns die Stimme" das letzte ist. In dem entschiedenen Übergewichte der Fest- und Psalmlieder über alle anderen schließt dieses geistliche Lieder- und Melodieenbuch den älteren des sechzehnten Jahrhunderts sich an. Es ist, wie schon zuvor bemerkt worden, als erster Theil bezeichnet; über einen zweiten, nachmahls erschienenen, habe ich nirgend eine Nachricht gefunden. Das Vorhandenseyn eines solchen wird dadurch unwahrscheinlich, daß der erste schon den gewöhnlichen Kreis kirchlicher Lieder vollständig umfaßt, aber es bleibt möglich, weil einige Lieder, deren Melodieen von der Mehrzahl unserem Meister zugeschrieben werden, hier fehlen, eben wie auch manche Tonsätze geistlicher Lieder in seinen früheren Werken, von denen zu vermuthen wäre, daß sie hier ihre Stelle hätten finden müssen, wo er die für den Kirchengesang am meisten geeigneten gesammelt und zusammengestellt hat.

Bald schon nach Franks Heimgange nahm das Gothaische Cantional (1646 und in den folgenden Jahren zuerst, dann 1652, 55, 57 abermahls in erneuter Gestalt erschienen) mehrere seiner Melodieen und Tonsätze auf, doch nicht für den Gemeinegesang allein, auch für den Kunstgesang bestimmte, wie es denn überhaupt diese beiden Gattungen, von denen der ersten die Mehrzahl der Sätze angehört, nicht gesondert, sondern mit einander vermengt hat. In seinem ersten Theile finden wir

*) Nr. 46. 47. 49. 51. 57. 67. 68. 69. 74. 75. 77. 78. 80. 86. 88. 90. 91. 92. 93.

zehn*), in dem zweiten sechs**), in dem dritten zwölf***) Gesänge Franks, acht und zwanzig also im Ganzen, von denen dreizehn†) aus den zuvor besprochenen Werken stammen, von den übrigen 15 aber die Quelle dahingestellt bleiben muß, da ich nicht von allen Werken Franks die eigene Anschauung habe erlangen können. Unter jenen 13 ist nur ein Tonsatz, der einen Bibelspruch zur Aufgabe hat, (Nr. 2 Th. II. Wirf dein Anliegen auf den Herrn) und einer, der einen Liedvers deklamatorisch behandelt (Nr. 56 Th. II. Herr Jesu Christ ich ruf dich an), alle übrigen sind liedhafte. Von diesen anderen 15 haben ihrer sechs Bibelsprüche zum Gegenstande††), einer (Th. III. Nr. 8. Ach du mein liebstes Jesulein) giebt uns einen frommen Reim deklamatorisch behandelt, die andern acht sind einfach gesetzte Liedermelodieen†††). Man darf annehmen, daß diese 28 Sätze Franks unter allen die beliebtesten, am meisten verbreiteten, und daß 19 unter ihnen, die liedhaften, damahls schon in dem evangelischen Kirchengesange heimisch geworden waren. Bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein sind jedoch nur sechs in kirchlichem Gebrauche geblieben.

Von diesen sechs Melodieen erscheinen 5 noch in dem Freilingshausenschen Gesangbuche von 1741. Der Ursprung von zweien unter ihnen — beide zu Sterbeliedern gesungen — ist nicht zweifelhaft. Der einen begegnen wir zuerst in Franks Psalmodia sacra (Nr. 96) mit dem Liede: Wenn mein Stündlein vorhanden ist, das, wenn es auch schon um 1609, in dem achten Theile der sionischen Musen des Michael Prätorius, mit mehreren, zum Theil auf ähnlichen Grundformen beruhenden Singweisen vorkommt (Nr. 148 bis 153), doch mit der von Frank gesetzten in dem angegebenen Werke zuerst angetroffen wird. Ihr ist in dem Gothaischen Cantional (Th. III. Nr. 2) ein anderes Sterbelied unterlegt: „Wenn ich in Todesnöthen bin"††††) und mit dem wird sie uns auch durch Freilingshausens Gesangbuch gegeben (Nr. 965). Die zweite ist in eben dem zuvor genannten Werke Franks zu finden (Nr. 98) zu dem Liede: Ein Würmlein bin ich arm

---

*) Nr. 4. 25. 26. 35. 49. 50. 57. 78. 95. 96.

**) Nr. 2. 36. 56. 91. 99. 111.

***) Nr. 1. 2. 4. 8. 12. 17. 25. 30. 32. 33. 43. 48.

†) Die in den vorangehenden Anmerkungen durch besondere Schrift ausgezeichneten.

††) Th. I. Nr. 50 Ist Gott für uns ꝛc.
= III. = 1 Ich bin die Auferstehung ꝛc.
= = = 4 Unser keiner lebt ihm selber ꝛc.
= = = 25 Wer sind diese ꝛc.
= = = 43 Die Erlöseten des Herrn ꝛc.
= = = 48 Der Gerechte, ob er gleich stirbe.

†††) Th. I. Nr. 4 Der Bräutgam wird bald rufen (neue Melodie dieses Liedes).
= = = 95 O Lux beata Trinitas } nicht die bekannte Weise, sondern 2 neue, von Frank
= = = 96 Der du bist drei in Einigkeit } erfundene.
= II. = 111 O großer Gott von Macht.
= III. = 12 O Herre Gott in meiner Noth (eine neue Weise zu diesem Liede Selneccers).
= = = 17 Mit Freuden will ich fahr'n dahin.
= = = 32 Herr Gott mein Jammer hat ein End.
= = = 33 Herr Jesu Christ mein Herr und Gott.

††††) Beispiel Nr. 28.

und klein*), von wo aus sie in das Gothaische Cantional (III. 30) und endlich in Freilingshausens Gesangbuch überging (Nr. 928). Drei andere wissen wir nur auf das Gothaische Cantional als früheste Quelle zurückzuführen. Von ihren Liedern gehören zwei dem D. Matthäus Meyfart an, nächst einem andern, ebenfalls von Frank gesungenen, die einzigen bekannten dieses Dichters, der mit unserm Meister während seines Zusammenlebens mit ihm nahe befreundet gewesen war. Dieses Freundesverhältniß wird sich innerhalb der Jahre 1617 bis 1632 angeknüpft haben, wo Meyfart zuerst die Stelle eines Professors, dann des Direktors an dem Gymnasio Casimiriano in Coburg bekleidete, bis er im Jahre 1632 von seinem Freunde getrennt wurde, wo man ihn als Professor der Theologie, Senior Ministerii, und Pastor der Predigergemeine nach Erfurt berief. Gegen den Ausgang eben dieses Jahres, nach der Schlacht von Lützen, als das Kriegsfeuer in den wildesten Flammen loderte, soll er das erste dieser Lieder gedichtet haben **):

O großer Gott von Macht, und reich von Gütigkeit,
Willt du das ganze Land strafen mit Grimmigkeit?
Vielleicht noch möchten Fromme seyn, die thäten nach dem Willen dein,
Drum wollest du verschonen, nicht nach den Werken lohnen.

Ist diese Angabe gegründet, worüber die näheren Beweise fehlen, so konnte es schon deshalb in der ein Jahr zuvor erschienenen Psalmodia Franks nicht enthalten seyn. Das zweite der Meyfartschen Lieder, von der Nichtigkeit aller irdischen Dinge, ist mit dem bekannten „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" ähnlichen Inhalts und Gedankenganges. Seine erste Strophe treffen wir im 3ten Theile des Gothaischen Cantionals Nr. 3 an der zweiten Stelle:

Sag' was hilft alle Welt, mit allem Gut und Geld?
Alles verschwindt geschwind, als wie der Rauch im Wind!

Der dazu gehörige Tonsatz ist mit dem Namen „Sigilli" überschrieben, eines Tonkünstlers, über den ich nirgend nähere Nachricht gefunden. Beiden geht aber an der ersten Stelle die dritte Strophe dieses Liedes mit einer eigenen Melodie und einem dazu gehörigen Tonsatze voran, die, als einem damahls unbekannten Urheber angehörend, „Incerti" bezeichnet sind, und eben von unserem Frank herrühren sollen:

Was hilft seyn hübsch und fein, gleichwie die Engelein?
Schönheit vergeht im Grab, die Rosen fallen ab ***).

Des dritten Liedes von Meyfart gedenken wir später, da es im Gothaischen Cantional nicht zu finden ist; diese Sammlung bietet uns nur noch eine, örtlich noch jetzt fortlebende Singweise Franks, zu dem auch von ihm gedichteten Liede †):

Der Bräutgam wird bald rufen
kommt all ihr Hochzeitgäst!

---

*) Beispiel Nr. 29.

**) S. Cant. Goth. II. 111. Freilingshausen Nr. 1562. Beispiel Nr. 30.

***) In das Freilingshausensche Gesangbuch ist dieses Lied nicht übergegangen, wohl aber in das Naumburg-Zeizische Musikalische Gesangbuch von 1736 (Nr. 576) ohne Rückweisung auf eine andere Melodie, also wohl mit Beibehaltung seiner, als bekannt angenommenen, ursprünglichen. S. Beispiel Nr. 31.

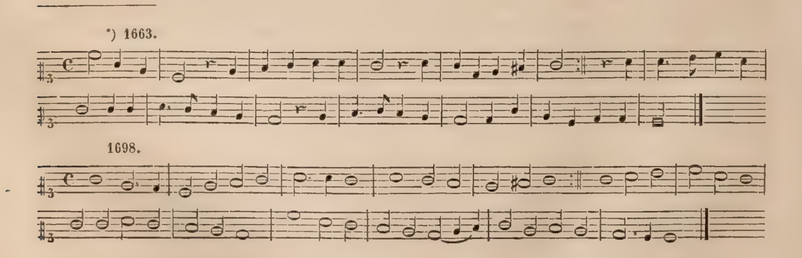
† Cant. Goth. I. N. 4. Freilingshausen 1741. Nr. 1425. Beispiel Nr. 32 a. b.

Hilf Gott, daß wir nicht schlafen
in Sünden schlummern fest!
Bald hab'n in unsern Händen
die Lampen, Oel und Licht,
und uns nicht dürfen wenden
von deinem Angesicht!

Diese Singweise klingt zwar derjenigen an, die uns bereits in Franks Rosengärtlein begegnete, wozu vor Allem neben der gleichen Strophe auch das gleiche dreitheilige Maaß, und die, beiden gemeinsame harte Tonart beiträgt, aber in den melodischen Wendungen weicht sie bedeutend von ihr ab, und erscheint als eine ganz neue, wahrscheinlich spätere. Daß Frank dieselben Lieder oft mehr als einmahl gesungen und gesetzt habe, bemerkten wir schon bei seinen früheren Werken, es kann also nicht befremden, auch hier davon ein Beispiel zu finden; und herrscht auch in beiden Melodieen unsers Liedes ein ähnlicher Ton, da es kaum eine doppelte Auffassung gestattet, so mag doch wohl die spätere diesen, nach des Künstlers Absicht, richtiger angeschlagen haben, da sie allgemeinen Anklang fand, und deshalb auch vor der andern zuerst in ein kirchliches Melodieenbuch aufgenommen wurde. Die letzte der Singweisen unsers Meisters, wiederum zu einer Meyfartschen Dichtung, ist die des schönen Liedes:

Jerusalem, du hochgebaute Stadt,
wollt Gott, ich wär' in dir!
Mein sehnlich Herz so groß Verlangen hat
und ist nicht mehr bei mir!
Weit über Berg' und Thale,
weit über blaches Feld
schwingt es sich über alle
und eilt aus dieser Welt *).

Die Melodie desselben, eine der tiefsinnigsten des evangelischen Kirchengesanges, giebt uns das Gothaische Cantional nicht, obgleich sie bei dessen erstem Erscheinen (1646) schon vorhanden seyn mußte, wenn sie von Frank gesungen ist, denn dieser war sieben Jahre zuvor, am 1. Juni 1639, bereits aus diesem Leben geschieden, und kaum 3 Jahre später, am 26. Januar 1642, war ihm auch der Dichter nachgefolgt. Ich vermag sie auf keine frühere Quelle zurückzuführen, als auf das zu Erfurt



1663 bei Johann Brand erschienene geistliche Gesangbuch (pag. 708); von da wohl ging sie in das Darmstädter von 1698 über (Bl. 309), mit einigen Abweichungen, und in dieser späteren Gestalt in den ersten Theil des Freilingshausenschen Gesangbuches (1704, Nr. 678) bis dessen vollständige, die beiden, um 1704 und 1714 erschienenen Theile vereinigende Ausgabe von 1741 sie neben einer anderen Singweise wieder aufnahm (Nr. 1435 an der 2ten Stelle), beide frühere Singarten verschmelzend *). Den zu ihr gehörenden ursprünglichen Tonsatz Franks war ich bisher aufzufinden nicht im Stande, und ich vermisse ihn mit um so größerem Bedauern, als Sänger und Setzer bei ihm auf seltene Weise in einander verschmolzen, also erwartet werden kann, er habe die Bedeutung der herrlichen Töne, die wir ihm verdanken, und deren Entfaltung bisher kein Meister ersten Ranges sich als Aufgabe gestellt hat, auch durch seine Harmonie auf das tiefste gekündet. Eben so wird ihr rhythmischer Bau in ihrer Urgestalt eigenthümlicher geordnet gewesen seyn, als er in der bis jetzt für sie frühesten Quelle erscheint; denn auch von dieser Seite zeichnet Frank sich aus, und darin wird diese Singweise, in der wir sonst seine Art der melodischen Ausgestaltung erkennen, nicht minder das Gepräge seines Geistes getragen haben.

Von den beiden aus Franks Rosengärtlein (Nr. 11. 13) in Vopelius Gesangbuch (1682, S. 288. 377) übergegangenen Melodieen der Lieder: „Willkommen sei die fröhlich' Zeit" und „Gen Himmel aufgefahren ist" wird die letzte, deren Lied ohne Verweisung auf eine andere Melodie in dem Naumburger musikalischen Gesangbuche steht (Nr. 350), um 1736 wohl noch in Gebrauch gewesen seyn; später habe ich sie nicht mehr angetroffen.

Wenn wir nun jene sechs allgemeiner verbreiteten geistlichen Singweisen unseres Meisters näher betrachten, so gewinnen wir die Überzeugung, daß der Beifall, den sie vor seinen übrigen fanden, neben ihrem inneren Werthe, auch darin begründet ist, daß sie der lebendigste Abdruck seines Wesens sind. Es ist wahr, er hat an heiteren, selbst ausgelassenen weltlichen Gesängen, an munteren Tänzen u. s. w. Manches hervorgebracht, allein es war Erzeugniß vorübergehender Stimmungen, meist auch seiner früheren Jahre; immer sparsamer erscheint dergleichen in seiner späteren Zeit, — wenn nicht überhaupt Vieles, was wir als neueres Erzeugniß seiner Kunst aufgezeichnet finden, ein Wiederabdruck eines älteren ist — zuletzt hört es ganz auf. Sich versenken in inneres Schauen, in geheimnißvoll Sinnbildliches forschend sich vertiefen, in Töne das Empfundene, das Geahnte abzuspiegeln, das bezeichnet die Richtung seines Lebens, die in seiner reiferen Zeit überwiegend hervortritt. Das Abwenden von dem Irdischen, das Streben von dessen Befleckung geläutert zu seyn, die Sehnsucht nach dem Frieden des Himmels — alles dieses spricht sich aus in seinen Liedern, seinen Melodieen. Wohl mag das grenzenlose Elend, womit der dreißigjährige Krieg damahls Deutschland heimsuchte, — jener Krieg, dessen Ende er nicht mehr erlebte, der aber während seiner letzten Lebensjahre am furchtbarsten

*) 1704.

wüthete, — sei er nun näher oder ferner davon berührt worden, wovon wir nicht unterrichtet sind, mitgewirkt haben, eine ihm ohnedies natürliche Geistesrichtung zu befördern. In die Geheimnisse der höheren Setzkunst sahen wir ihn frühe eindringen mit achtbarem Erfolge, doch nicht mit Auszeichnung; nach einigen Jahren hatte er seinen Meister gefunden, der ihn um Vieles überbot. Nun versenkt er sich in die Tiefen eines der mystischen Gesänge des alten Bundes, des dunkelsten unter allen, wenn er in geistlich sinnbildlichem Verstande gefaßt werden soll, und hier findet er, der Künstler, sich mehr auf eigenem Gebiete als der forschende Ausleger es gewesen wäre, in seinen Tönen wird alles klar, lieblich, innig, während es doch die Würde des geistlichen Gesanges bewahrt. Bald darauf, unmittelbarer wirksam für den Gottesdienst seiner Kirche, tritt er hervor mit Liedweisen für den Gemeinegesang, mit kunstreicheren Sätzen für den kirchlichen Sängerchor; hier sind es Leidensgesänge, die vor den übrigen sich auszeichnen. Unter den einfacheren eine Reihe von Liedern über Christi Gang zum Kreuzestode, über die einzelnen Stufen seiner Schmach und Quaal; die frühesten Passionslieder in diesem Sinne vielleicht unter den Evangelischen, wenn sie auch hier nicht für den allgemeinen Kirchengesang bestimmt erscheinen. Unter den kunstreicheren Sätzen überragt die anderen eben der vollstimmigste, jene Weissagung des heiligen Sehers von dem „auf welchem die Strafe ruht, damit wir Friede hätten, und durch dessen Wunden wir geheilet sind." Es vergehen nun Jahre, der Meister hat in Lieb und Leid Manches erfahren, selbst das Schmerzlichste; die Leidensgestalt des Erlösers betrachtend, empfindet er seine eigene Wunden minder, mehr noch als zuvor giebt er sich dieser Betrachtung hin, ja, sie macht ihn zum Dichter, der im Anschauen der gemarterten Glieder seines Heilandes der Erlösung um so mehr sich versichert fühlt. Aber neben der Bitterkeit, der harten Last des Erlösungswerkes, die seine Seele mitempfindet, erfährt sie auch die ganze Heilsamkeit und Süßigkeit seiner Früchte, er ahnet die Seeligkeit des Schauens, nachdem der Glaubensweg hienieden zurückgelegt sei; sein Ahnen, sein Sehnen, legt er nieder in ein zweites Lied, und flicht aus diesen beiden und andern, die er dem Kreise der Feste des kirchlichen Jahres weiht, — hier nur Sänger und Setzer, während er dort mit beiden auch den Dichter vereint, — einen reichen Kranz zum Schmucke für den Gottesdienst. Neben jenen hofnungsreichen Bildern erscheint ihm freilich das irdische Daseyn um so mehr in seiner Gebrechlichkeit und Vergänglichkeit; schroff und grell lassen die mannichfachen Bedrängnisse seiner Zeit beides hervortreten; Friede findet dieses Daseyn nur dann, wenn die Sonne alles Trostes hineinscheint, vor welcher die Bitterkeit des Todes weicht, wenn das heilige Bild Dessen ihm leuchtet, der in all' jene Bedürftigkeit sich begab um unsertwillen. Auch dieses Gefühl gestaltet sich ihm an drei Liedern, die mit seinen Tönen noch bis zu uns hinüberklingen. Aber die Härte des irdischen Leidens empfindet oft Derjenige selbst zu herbe, der jenes Trostes genießt, zumahl wenn er seine Brüder neben sich leiden sieht, er fleht um Linderung für sie, für sich selbst, da die Kräfte der schweren Prüfung kaum gewachsen sind: ein Lied, das sein geistlicher Freund in diesem Sinne mitten unter den Kriegesflammen gedichtet, belebt, ihm mitempfindend, unser Meister durch seine Töne. Auch ein zweites Mahl noch versucht er sich als Sänger an seinem eigenen Liede von den seeligen Freuden des Jenseits; der früheren Weise, die er dazu gesungen, den Harmonieen, die er für sie erfunden, mochte ihm wohl ein Anklang des Schmerzes und Leidens noch beizuwohnen scheinen, wie er in der That darin anklingt, der ihm nicht dem Frieden des Himmels zu geziemen schien. So geht eine neue Melodie ihm hervor, ähnlich jener ersten, aber mehr durchhaucht von Friede und Freude, als jene.

Die letzte aber, die er geschaffen, seine vollendetste, wie auch wohl ihrem Liede unter den Dichtungen seines Freundes Meyfart die erste Stelle gebührt, schlägt noch einen tieferen, geheimnißvolleren Ton an; hier in der That klingt nicht ein Sehnen, ein Ahnen allein uns entgegen, sondern selig prophetisches Schauen. Wie Nicolai's herrliche Melodie zu seinem Liede von dem himmlischen Jerusalem „Wachet auf, ruft uns die Stimme", in kräftigem Aufschwunge beginnt, so versenkt sich diese in die Tiefe eines unergründlichen Geheimnisses; aber nicht düsteres Träumen, sondern freudig-seelige Hingebung, wahrhafte Verklärung, tönt sie vor uns aus.

Dem Sinne, dem Ausdrucke seiner Singweisen, seiner Tonsätze zufolge, gehört Frank der, in ihm lichter bereits aufdämmernden neueren Richtung der Tonkunst an, und des geistlichen Gesanges insbesondere; was er darstellt, erreicht er aber durchaus in den Formen, den Mitteln des vorhergehenden Jahrhunderts. Soviel wir aus der, uns nur lückenhaft gewordenen, Anschauung seiner Behandlung älterer geistlicher Melodieen darüber urtheilen können, faßt er diese, rhythmisch und harmonisch, durchaus in dem Sinne der Zeit, worin sie entstanden, oder, richtiger vielleicht, im Geiste, mit den Mitteln der gereifteren Kunst, die diesen Sinn erst völlig zu erfassen und zu künden vermochte; vielleicht, wenn ein Zurückschließen von Bekannterem aus verschiedenen Zeitpunkten seiner künstlerischen Wirksamkeit auf Unbekannteres vergönnt ist, dürften wir ihm nachrühmen, daß er vor älteren Meistern durch Abwesenheit aller Härte und Herbigkeit in seinen Harmonieen sich auszeichne, die, fließend und natürlich wie sie sind, doch oft mannichfaltig, selbst überraschend erscheinen. Damit sind auch die Vorzüge der Behandlung seiner eigenen Singweisen, überhaupt dessen, was er als Sänger und Setzer leistete, ausgesprochen; wir erkennen sie deutlich in demjenigen, dessen vollständige Anschauung uns zu Theil wurde. Das Dorische, Phrygische, Jonische, seltener das Mixolydische, erscheinen bei ihm in rein ausgeprägter Eigenthümlichkeit, wenn auch vielleicht nicht ganz in alterthümlicher Kraft; und wie er den rhythmischen Wechsel im Baue älterer Singweisen unangetastet erhielt, nicht allein aus Ehrfurcht vor grauer Vorzeit, sondern im Bewußtseyn seiner eigenthümlichen Vorzüge, so ist er ihm auch bei allen Melodieen fast, die er gesungen, die Grundform geworden, auf deren mannichfacher Ausgestaltung sie beruhen. Von denen, die unter uns noch fortleben, machen nur zwei davon eine Ausnahme, eben jene beiden zu Liedern von dem himmlischen Jerusalem. Die Weise seines eigenen „Der Bräutigam wird bald rufen" bewegt sich durchweg im dreitheiligen Maaße, in den beiden Gestalten in denen sie auf uns gekommen ist; die zu Meyfarts Liede „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" — wenn wir anders nach der ältesten Quelle urtheilen dürfen, die sie uns aufbewahrt hat — geht stätig in geradem Takte fort; wie jene in freudiger Bewegung, so diese in heiterer, feierlicher Ruhe, und auch dadurch treten beide hervor unter allen übrigen. Was die schönste Zeit des evangelischen geistlichen Gesanges auszeichnete, die eigenthümliche Verschmelzung der wesentlichen Züge des alten kirchlichen, und des Volksgesanges, lebt in Franks Melodieen fort, und fragten wir, an welchen äußerlichen Kennzeichen danach der Geist einer neuen Zeit sich bei ihnen ankündige, so würde man uns auf seine Harmonieen zu denselben verweisen; den freien, scheulosen Gebrauch des Tritonus, selbst in den äußersten Stimmen, die häufigere Anwendung der Mißklänge. Beides zeigt sich namentlich in der Behandlung der früheren Singweise zu seinem eigenen Liede: „Der Bräutigam wird bald rufen", und auf geistvolle Weise. Dennoch ist vielleicht Beides ihm Beweggrund geworden, eine neue dafür zu erdenken, weil es dem seeligen Frieden der Grundstimmung des Liedes nicht zu entsprechen schien, Melodie und Harmonie aber dennoch bei seiner ersten Erfindung so lebendig verwoben waren, daß, für ihn

mindestens, den in dreifacher Richtung, als Dichter, Sänger, Setzer, und doch in einem Gusse schaffenden Künstler, eine Trennung unmöglich war, er also neues Bilden nach seiner ursprünglichen, jetzt nur anders auszugestaltenden, allgemeinen Grundform vorziehen mußte.*)

Wir beschließen hiemit unseren Bericht über Melchior Franks künstlerische Wirksamkeit; die Wichtigkeit des Meisters möge die Länge desselben entschuldigen. Er bildet und schafft in den Formen des vorangehenden Jahrhunderts, und von diesem Gesichtspunkte aus erscheinen seine Werke als Nachklänge desselben; allein sie kündigen zugleich eine neue Zeit an, und dadurch sind sie wesentlich dem 17ten Jahrhundert angehörig. Weil aber nicht Auflösung des Bisherigen, nicht Unsicherheit des Gestaltens, die mit dieser so oft verbunden ist, nicht Formlosigkeit, die daraus hervorgeht, uns bei ihm stören, alles vielmehr in reiner und fester Bildung vor uns hintritt, ist er eine der erfreulichsten, liebenswürdigsten Erscheinungen dieser Übergangszeit.

Nächst Melchior Frank verdient **Michael Altenburg** unsere Aufmerksamkeit. Er war zu Tröchtelborn in Thüringen um das Jahr 1583 geboren; wer seine Eltern, welche die Schicksale seiner früheren Jahre gewesen, darüber mangeln uns alle Nachrichten. Um 1608 finden wir ihn als Pfarrer zu Ilversgehofen und Marbach, zweien, nahe bei Erfurt gelegenen Dörfern; 1610 zu Tröchtelborn, seinem Geburtsorte, woselbst sein Bildniß an der Orgel der Kirche noch zu sehen seyn soll; 1621 zu Großen Sömmerda, endlich 1637 zu Erfurt als Diaconus bei den Augustinern, von welcher Stelle er an das Pfarramt an der Andreaskirche berufen wurde, in welchem er am 12ten Februar 1640 starb. Gerber führt unter acht Nummern (NL. I. Col. 80. 81) seine musikalischen Werke auf, sämmtlich geistlichen Inhalts, und zu Erfurt erschienen; nur von dreien derselben, den wichtigsten für den evangelischen Kirchengesang, habe ich die eigene Anschauung gewinnen können. Diese, und das Gothaische Cantional, das in seinem ersten Theile 9, in seinem zweiten 4, in seinem dritten 2 Tonsätze, funfzehn also im Ganzen, von ihm mittheilt, bilden die Grundlage meines Berichtes über ihn.

Die ersten drei von Gerber genannten Werke scheinen nur geringen Umfangs gewesen zu seyn. Die Prophezeiung des Jesaias im 53sten Capitel, von Christi erlösendem Leiden, in achtstimmigem Satze, mit einem angehängten lateinischen, von dem h. Bernhard gedichteten Passionsliede (1608); siebenstimmige Hochzeitgesänge (1613); der Bürger und Einwohner von Erfurt musikalischer Schirm und Schild in dem 55sten Psalm zu 6 Stimmen (1618); alle diese Werke deuten schon durch ihre Aufschriften ihre gelegentliche Entstehung an, und wir dürfen kaum fürchten, wenn sie wirklich ganz untergegangen seyn sollten, etwas Bedeutendes an ihnen eingebüßt zu haben. Ihnen schließen nun, in der Zeitfolge des Erscheinens der Altenburgschen Gesänge, die drei zuvor bemerkten sich an, oder, richtiger wohl, die drei ersten Theile des wichtigsten unter den Werken unseres Meisters; die ersten, wenn die von ihm verheißenen sechs Theile desselben wirklich erschienen sind, von deren drei letzten ich bisher nirgend eine Spur angetroffen habe. Die beiden ersten Theile dieses Werkes erschienen zu Erfurt im Jahre 1620, im Druck und Verlag Johann Röhbocks „zum grünen Löwen bei S. Gürgen", unter dem Titel: „Erster (Anderer) Theil Lieblicher und Andächtiger Neuer Kirchen

*) Was über die mehrstimmige Behandlung der eigenen Singweisen Melchior Franks in dem Vorhergehenden gesagt ist, hat die, mir später gewährte vollständige Anschauung seiner Psalmodia sacra, nachdem der Bericht über dieselbe bereits abgedruckt war, auch für seine Harmonieen zu älteren kirchlichen Melodieen als richtig bewährt. Als Beispiel schalte ich (unter Nr. 32 c) seine fünfstimmige Behandlung der phrygischen Melodie zu Luthers Psalmliede ein: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir."

und Hauß Gesänge, so auf alle Festtage und auch sonsten zu jeder Zeit können gebraucht werden, Also, daß man den Text fein vernehmen, und ein jeder Gottseeliger Christ mitsingen kann." Bei der Aufschrift des zweiten Theiles ist noch bemerkt, daß diese Gesänge die kirchliche Zeit von Ostern bis Advent umfassen, und daß sie auch zu Kirchmessen und dergleichen zu gebrauchen seien. Die dem ersten Theile beigefügte Vorrede des Magister Modestinus Wedman, Seniors des Ministerii zu Erfurt und Professors der Theologie und der Hebräischen Sprache, „Gegeben zu Erfurth am 15ten November 1619", enthält nichts Bemerkenswerthes, so wenig als des Autors Erinnerung „an den Liebhaber der Engelischen, Ewigwährenden Kunst", und die drei lateinischen Lobgedichte, die sich ihr anschließen, in deren einem, nach der lobhudelnden Weise jener Zeit, Altenburg der „Orlandus Thüringens" genannt wird; der vielen geschraubten, schwülstigen Redensarten, und gehäuften mythologischen Anspielungen in Allen nicht zu gedenken. Der erste Theil enthält nur fünfstimmige Gesänge, der zweite deren zu 5, 6 und 8 Stimmen. Jener ist 4 Amtsbrüdern des Meisters, dem Pfarrer Hugo Mörlin und dem Diaconus Matthias Julius zu Molschleben, den Pfarrern Johann Säuberlich zu Pfertingsleben und Melchior Mengewein zu Wechmar zugeschrieben; an den ersten dieser Orte (Molschleben) müssen mancherlei Bande unsern Altenburg geknüpft haben, denn er hat auch den Ältesten, Schultheissen, Heimbürgern, ja, der ganzen Gemeine daselbst, sein Werk mit zugeeignet, auch noch einen Freund zu Händschleben, Andreas Erhard, dabei ausdrücklich genannt. Dem zweiten Theile geht eine Widmung Altenburgs an drei seiner Gönner in Gotha voran, und eine Empfehlung des Werkes durch denselben Wedman, der schon dessen ersten Theil eingeführt hatte. Der dritte endlich erschien ein Jahr später, 1621, ebenfalls bei Johann Röhbock zu Erfurt gedruckt, doch nun im Verlage Siegmund Hopffes, und seine Aufschrift enthält einige Zusätze. Zuerst, daß die darin enthaltenen Gesänge „zu jeder Zeit durchs gantze Jahr wohl zu gebrauchen" seien; daß sie „einen Generaldiscant vor die Schulmägdelein" — im Tenor heißt es „vor die Schulknaben" — enthielten, der, wo er vorkommt, auch als „Jungfern (auch wohl Jumpfern) Gesang" bezeichnet wird; endlich, daß darin noch enthalten seien „Zween Neue Intraden 10 Voc. zu 2 Choren, da der erste auf Geigen, der ander auf Zinken und Posaunen gerichtet, oder nur auf das Orgelwerk, darinn ein Choral-Stimm, wie aus dem Register zu vernehmen, kann gesungen werden". Auch dieser dritte Theil enthält — diese zwei Intraden ausgenommen — fünf-, sechs- und achtstimmige Tonsätze.

Aus den angeführten Aufschriften allein schon erkennen wir, in welchem Sinne dieses Werk verfaßt war. Sein Urheber, ein Geistlicher, wollte für den Kunstgesang eben wie für den Gemeinegesang thätig seyn, er wollte Beide einander näher bringen, diesen letzten zu jenem hinaufhebend, und dadurch die allgemeine Theilnahme an Jedem sichern, was die Tonkunst zum Schmucke des Gottesdienstes beitrage. Am meisten entspricht diesem Bestreben der Inhalt des ersten Theiles, für den des dritten läßt sich die beibehaltene Bemerkung: „daß ein jeder Gottseeliger Christ mitsingen könne", nur unter mancherlei Beschränkung verstehen. Daher kömmt es auch wohl, daß die in das Gothaische Cantional übergegangenen Lieder dieses Werkes, bis auf eines, alle aus dessen erstem Theile stammen, aus dem dritten aber keines dahin übergegangen ist.

Der Tonsätze dieses ersten Theiles sind 15, alle, wie schon bemerkt, zu fünf Stimmen. Einer gehört einem Adventliede an, ihrer vier sind gleichmäßig für das Weihnachts-, Neujahrs- und Dreikönigsfest brauchbar; je einer eignet einem Liede für das Fest der Reinigung und Verkündigung der

Maria; drei sind Ostergesänge, die übrigen fünf — der erste zu drei Theilen auch für drei gerechnet, — können zu jeder Zeit gesungen werden. Acht von allen diesen — die Mehrzahl derselben — sind in den ersten Theil des Gothaischen Cantionals übergegangen *). Der zweite Theil enthält 26 Tonsätze. Hier sind nicht alle Weisen der vorkommenden liedhaften, noch die Grundmelodieen künstlich verflochtener Sätze auch Erfindung Altenburgs, wie im ersten Theile; er hat auch ältere Choralweisen bearbeitet: Salve festa dies (Nr. 1), Christ lag in Todesbanden (2), Erstanden ist der heilig Christ (4), Allein Gott in der Höh' sey Ehr (9), Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ (11), Durch Adams Fall ist ganz verderbt (14, zu einem Predigtliede: Ich bitt o Herr aus Hertzengrund) u. s. w. Wir finden in diesem zweiten Theile wiederum Auferstehungslieder; Himmelfahrts=, Pfingst=, Dreieinigkeitsgesänge; drei fünfstimmige deutsche Kyrie (als Messen bezeichnet), denen das deutsche Gloria folgt; einen Gesang zu „Christlicher Kirmeßfreude" zu 6, und eine Musikalische Kirchweih zu 8 Stimmen; Passionslieder aber weder hier noch in dem ersten Theile. Nur ein Lied aus diesem zweiten (Nr. 20) ist in das Gothaische Cantional (Th. II. Nr. 40) übergegangen: „O Gott Vater, ich glaub' an dich", obgleich es seinem Inhalte nach, als Glaubensbekenntniß, von manchen Theologen angefochten wurde, die darin die Schöpfung Himmels und der Erden durch den Vater, die Geburt des Sohnes, dessen Einheit mit dem Vater und dem heiligen Geiste vermißten, während andere ihnen entgegensetzten, das Lied solle ja nicht als Grund des Glaubens dastehen, der allein aus der heiligen Schrift zu schöpfen sei, sondern die Kirche bediene sich seiner zu andächtigem Gesange, und begnüge sich damit, daß, wenn auch nicht der ganze Inhalt des Glaubens, den Worten nach, darin ausgedrückt, er doch, dem Sinne nach, darin enthalten sei. Im dritten Theile, aus welchem kein Tonsatz von dem Gothaischen Cantional aufgenommen ist, finden wir deren 22, mit Einschluß der beiden, schon auf dem Titel besonders angeführten zweichörigen Instrumentalsätze, von denen die Stimmbücher bemerken, daß deren erster Chor „auf Geigen, Lauten, und Instrument", der zweite „auf ein gedackt Orgelwerk gericht" sei, und daß zu den ersten beiden Sätzen das Lied „So wie sich fein ein Vögelein" gesungen werden solle — die Fortsetzung von Martin Rutilius Bußlied „Ach Gott und Herr" — zu dem andern Luthers „Ein' feste Burg." Es scheint, daß Altenburg an dieser Bestimmung, ganz allgemein wie sie ist, sich habe genügen lassen, den Ausführenden anheimgebend, die Stellen selber aufzufinden, wo die Choralmelodie dem Instrumentenspiel sich anzuschließen habe, die denn auch für Denjenigen nicht schwer zu finden sind, der diese Weisen in ihrer ursprünglichen Gestalt, und deren damals gangbaren Abweichungen kennt. In den acht mir vorliegenden Stimmbüchern des dritten Theiles ist mindestens eine Anweisung darüber nicht zu finden. Man könnte glauben, es müsse noch ein neuntes und zehntes Buch von dieser Art, wenigstens eines noch, vorhanden gewesen seyn, das diese Choralmelodieen, mit den erforderlichen Pausen, und zugleich den bei sechs

*) Es sind folgende:

Nr. III.	Aus Jacobs Stamm ein Stern so klar.	C. Goth. 41.
IV.	Hie gute Mähr, ihr Christenleut.	— — 14.
V.	Ach mein herzliebes Jesulein, Gotts und Maria Söhnelein.	— — 13.
VI.	Herr Gott nun schleuß den Himmel auf.	— — 47.
VIII.	Macht auf die Thor' der Grechtigkeit.	— — 65.
IX.	Frohlockt und triumphiret.	— — 68.
X.	Du bist der rechte David, Herr.	— — 71.
XV.	Nun laßt uns singen Gott dem Herrn.	— — 24.

Sätzen in den Registern, und zuweilen auch über jenen selbst, nur angedeuteten „Generaldiskant“ oder „Jungferngesang für die Schulmägdelein“ enthalten habe. Ein solches Stimmbuch habe ich nicht auffinden können, glaube auch an dessen Daseyn zweifeln zu dürfen. Die Mehrzahl dieser Gesänge, auch schon der des zweiten Theiles, ist so gesetzt, daß „das Mitsingen eines jeden gottseeligen Christen“, obgleich der Möglichkeit desselben auf den Titeln beider, gleichwie auf dem des ersten Theiles, fortwährend erwähnt wird, doch nicht so leicht thunlich gewesen wäre. Hier, scheint es nun, hat bei einigen derselben der sogenannte „Generaldiskant“ vermittelnd eintreten sollen. Er war keine selbständige, zur Vollständigkeit des Ganzen unbedingt erforderliche Stimme, denn die Stimmenzahl der Gesänge, bei denen er angewendet werden soll, ist angegeben, sie liegt uns in den Stimmbüchern vor, läßt auch bei der Ausführung keinen Mangel empfinden; nur bei den beiden Instrumentalsätzen trat die angedeutete Choralmelodie als neunte, und weil sie zu einem jeden der beiden Chöre sich hören lassen sollte, auch als zehnte Stimme hinzu. Die Bestimmung jenes Generaldiskants, wie es scheint, war aber derjenigen der sogenannten „Capellchöre und Complemente“ bei späteren Tonsetzern gleich, deren Stelle hier nur von dieser einzelnen, durch Mehre im Einklange gesungenen Stimme vertreten wird. Einzelne, besonders nachdrückliche Stellen, vielleicht solche vor allen, welche eben deshalb öfter wiederholt waren in der Betonung, sollten, durch ihn verstärkt, noch mehr hervorgehoben werden, sein Eintritt sollte aber zugleich der Gemeine ein Zeichen seyn, daß auch sie dem Gesange des Chores sich hier anschließen dürfe, der dadurch also mit dem allgemeinen Kirchengesange in nähere Verbindung trat. Bei den Nummern 7 und 8, einem durchaus liedhaften 4- und 5stimmigen Gesange, fällt eben deshalb der Kinder- und Jungferngesang mit der ganzen Oberstimme auch völlig zusammen, wie es durch deren Bezeichnung mit diesen Aufschriften angedeutet wird. Es ist nicht zu leugnen, daß, wo ein dergleichen Zusammenfallen nicht stattfand, es wünschenswerth gewesen wäre, deutlich über die Stellen unterrichtet zu seyn, wo nach der Absicht des Tonsetzers, der Generaldiskant eintreten solle; aus den angegebenen Gründen scheint jener indeß ein besonderes Stimmbuch für denselben nicht zum Abdruck befördert zu haben, einem jeden die Anordnung der Gesänge nach den ihm zu Gebote stehenden Kräften überlassend. Im Allgemeinen ist von den Tonsätzen des dritten Theiles nur zu bemerken, daß sich keine Festgesänge darunter befinden, neben den Liedern auch hin und wieder Schrifttexte, motettenhaft behandelt, darin vorkommen, solche sogar, von denen wir glauben müßten, daß sie der musikalischen Behandlung sich entzögen, wie unter andern jener, sogar zu zwei Theilen ausgesponnene: „Wenn du von jemand geladen wirst zur Hochzeit, so setze dich nicht oben an“ rc. Auch Choralweisen begegnen uns hier, wie im 2ten Theile, als Grundlagen harmonischer Behandlungen. Jener sind vier, dieser zwei, deren jede einmahl in künstlicher Verflechtung ihrer einzelnen Melodiezeilen, und ein zweitesmahl in steter, ungebrochener Folge dem Tonsatze zu Grunde liegt. Es sind die Melodieen der Lieder: „Vater Unser im Himmelreich“ (Nr. 9) und „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Nr. 10) beide im Wesentlichen auf gleiche Art durchgeführt, nur daß bei der zuletztgenannten in dem zweiten, über sie gearbeiteten, einfacheren Satze — oder Contrapunkt, wie ihn der Meister in beiden Fällen nennt — nicht, wie in dem gleichen über die erste, die Melodie durchweg von der Oberstimme geführt wird, sondern zwischen dem ersten und zweiten Diskant und dem Tenor getheilt ist, von denen der erste die beiden früheren, der zweite die beiden letzten Zeilen des Aufgesangs führt, dann die erste Zeile des Abgesanges ergreift, mit der zweiten dem Tenore Raum giebt, dem nun der erste Diskant die Schlußzeile abnimmt. Diese Sätze gehören nicht zu den vorzüglicheren

Altenburgs. Seine künstlichere, fugirte Behandlung erinnert nur zu sehr an die Componisten, die nur zusammenfügenden Setzer des beginnenden 16ten Jahrhunderts, und steht ihnen dabei doch an Gewandheit und Tiefsinn der Anlage bei Weitem nach; sie macht das innere Leben der Grundweise, ihre harmonische Bedeutung, in keiner Art geltend, sie erscheint vielmehr trocken und verworren. Den einfacheren Sätzen gebricht es dagegen an Ebenmäßigkeit der Anlage. Ohne innere Veranlassung wechseln großartig austönende Zusammenklänge mit kleinlicher Verschnörkelung, und auch in dem Contrapunkte über die Weise von Luthers Liede: „Vater Unser im Himmelreich", der dieselbe der Oberstimme allein zutheilt, wird sie nicht einmahl genügend zur Anschauung gebracht, indem sie fast durchgehends von der 2ten Stimme überschritten, und dadurch undeutlich gemacht wird. Nur geistreiche Tonsetzer haben eine solche Undeutlichkeit zu vermeiden gewußt, wenn sie die melodieführende Oberstimme durch eine andere überschreiten ließen; sie haben dann durch die Harmonie ihren Wendungen einen solchen Nachdruck gegeben, daß der in dieser bedeutendere, und nicht der höhere Ton der vor allen hervortretende wurde, der Gang der Melodie also unverkennbar sich geltend machte, so, daß selbst deren Überschreitung als eine Schönheit erscheinen mußte. Nicht so Altenburg; bei ihm ist es immer nur der höhere Ton, der als der melodieführende uns entgegentritt, an ihn verlieren wir den eigentlichen Gang der Grundweise, und am meisten da, wo diese, nur des Wechsels halber, in eine Mittelstimme eintritt, und die höchste Stimme dann irgend eine unbedeutende Schnörkelei hören läßt, die dem unmittelbar vorhergehenden, einfacheren Gange völlig widerspricht. Sätze solcher Art waren am meisten geeignet, neben den schon bestehenden Abweichungen in den Melodieen des Gemeinegesanges, auch völlig fremde Gänge noch in sie einzuschwärzen, ja selbst der Lust am Verschnörkeln das Thor zu öfnen. Der Hörer, der die Melodie bald erkannte, bald verlor, während sie doch stätig ihren Gang fortwandelte, und nicht, wie in künstlicheren Sätzen, von Zeit zu Zeit nur eine jede ihrer einzelnen Wendungen hervortreten ließ, fand an einem solchen Spiele leicht Behagen, und trat die Willkühr einzelner Tonangebenden erst ein, so war die Entstellung der Melodieen bald die Folge davon. Wir werden sehen, wie auch Altenburgs eigene Melodieen durch diese Art seines Tonsatzes in einer Gestalt auf uns gekommen sind, die nicht ihre ursprüngliche war, in der sie, wenn auch dem Sängerchore, doch dem Gemeinegesange wohl niemahls angehört haben werden.

Es ist schon bemerkt, daß deren zehn aus dem ersten und zweiten Theile des Werkes, mit welchem wir uns jetzt beschäftigen, sechs Jahre nach Altenburgs Tode, und wenig mehr als 25 Jahre nach ihrem ersten Erscheinen, durch das Gothaische Cantional (1646. 1647) mit ihren Tonsätzen in den Kirchengesang übergegangen waren. Dieses Cantional — dessen Einrichtung und Inhalt wir später am geeigneten Orte betrachten werden — enthält aber außer ihnen noch sechs andere Lieder und Tonsätze *), die es anderswoher entnommen haben muß, als aus den drei Theilen unseres

*) Es sind folgende:

Th. I.
Jesu du Gottes Lämmlein Nr. 56. S. 226.
Th. II.
Du seyst zu Feld oder zu Haus 128. — 509.
Lasset die Kindlein kommen }
Wohlauf mein Herz } 110. — 420.
Wie Wasser solche große Ding' Nr. 109. S. 431.
Th. III.
Ach du herzliebstes Jesulein,
wie gern möcht ich ꝛc. 37. — 159.
Jesu, du liebstes Herrlein mein ꝛc. 55. — 239.

Werkes, vielleicht aus einem der später erschienenen; denn auf die anderen, von Gerber angezeigten Werke Altenburgs scheinen sie, als auf ihre Quelle, nicht zurückgeführt werden zu dürfen. Das nächst-erschienene nach den Kirchen- und Hausgesängen sind, ihm zufolge: „Intraden mit 6 Stimmen, welche zuvörderst auf Geigen, Lauten, Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind, darin aber auch zugleich eine Choralstimme aus dem Gesangbuche des Herrn D. Lutheri ganz zierlich, deutlich, und vernehmlich von Jedermann kann mitgesungen werden, oder als daß, wenn fünf Personen solche geigen, unter denselben einer, bevoraus der Bassist, die Choralstimme, mitsingen kann". Jene 6 Sätze sind aber für den Gesang bestimmt, und ruhen auf neu erfundenen, nicht älteren Melodieen, augenscheinlich können sie also aus dieser Sammlung von (16) Instrumentalsätzen nicht entlehnt seyn, die — nur in etwas mehr eingeschränkter Ausführung — den in dem 3ten Theil der Kirchen- und Hausgesänge zuerst gefaßten Gedanken weiter fortbilden, einem selbständigen Instrumentalsatze eine eben so selbständige Kirchenweise zu gesellen. Die übrigen drei Werke: Adventsgesänge zu 5, 6 und 8 Stimmen, 1621; Weihnachts- und Neujahrsgesänge zu 4 — 9 Stimmen, in eben dem Jahre; ein 3ter und 4ter Theil Musikalischer Festgesänge, von deren erstem und zweitem wir nichts aufgezeichnet finden, 1623; — alle diese bezeichnen schon durch ihre Titel ihre Bestimmung vollkommen genau, und einer gleichen gehören alle jene sechs Gesänge nicht an. Woher sie stammen? müssen wir also unentschieden lassen.

Von den acht aus dem ersten Theile der Kirchen- und Hausgesänge in den ersten Theil des Gothaischen Cantionals übergegangenen Liedern nennt Wetzel die Mehrzahl, ihrer sechs, als auch von Altenburg gedichtete *), wogegen jenes Cantional zwei davon: „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf" und: „Macht auf die Thor der Grechtigkeit" dem Tobias Kiel zuschreibt, Pastor zu Eischenberge um das Jahr 1618. Diesem werden auch die beiden Lieder: „Frohlockt und triumphirt" und: „Nun laßt uns singen Gott dem Herrn" beigemessen **); ja, Olearius ist überhaupt der Ansicht, Kiel sei Dichter aller der Lieder gewesen, die man als Altenburgs zu nennen pflege, dieser habe nur die Weisen dazu gesungen und gesetzt. Mit Sicherheit ist darüber nicht zu entscheiden; wissen wir ja doch nicht einmahl, in welchem äußeren Verhältnisse Kiel und Altenburg zu einander gestanden haben! Die Angabe des Gothaischen Cantionals verdient allerdings einige Rücksicht, allein entscheidend ist sie nicht, am wenigsten aber ist daraus zu folgern, daß, weil sie einige der von Altenburg gesungenen und gesetzten Lieder als von Kiel gedichtet nennt, auch bei allen übrigen zwischen beiden Männern ein gleiches Verhältniß, des Sängers und Setzers von der einen, des Dichters von der andern Seite, stattfinden müsse. Ja, man möchte eher daraus schließen, daß, wo über jenen Sätzen ein fremder Dichter nicht ausdrücklich genannt sei, alle drei Gaben in dem Manne sich vereinigt hätten, dessen Name darüber stehe. Jene Angabe dürfte überhaupt nur als eine Berichtigung der Voraussetzung erscheinen, daß Altenburg, in dessen Kirchen- und Hausgesängen alle zuvor genannten Lieder zum erstenmahle uns begegnen, deshalb auch als Dichter von ihnen allen anzusehen sei.

---

*) Liederhistorie, I. S. 48. 49. Nur die Lieder: „Ach mein herzliebstes Jesulein, Gotts und Marien Söhnelein", und „Hie gute Mähr, ihr Christenleut" sind dort nicht von ihm genannt, auch wird unter diesen das letzte von dem Gothaischen Cantional dem Tobias Kiel zugeschrieben.

**) Wetzel a. a. O. II. 41.

Freilich nennt ihn jenes Werk bei keinem seiner Lieder als solchen, auch preis't ihn dessen Vorrede nur als einen „dem der grundgütige grosse Gott rc. ein singulare talentum musicum verliehen, daß er liebliche Muteten bißanhero gestellet, dadurch der Gemeine des Herrn, unseres Gottes, gantz nutzbarlich gedient wird", wie denn auch die angehängten Lobgedichte nur über seine Gaben als Tonkünstler sich ergehen. Wir lassen jedoch alle diese Zweifel, die wir nicht befriedigend zu lösen vermögen, dahingestellt seyn, und bemerken nur, daß in der Meinung seiner Zeitgenossen, und seiner unmittelbaren Nachwelt, Altenburg nicht allein des Rufes als Sänger und Setzer, sondern auch als Dichter genoß. Wetzel schreibt ihm (a. a. O.) noch vier andre Lieder in dieser Eigenschaft zu:

1. Gläubiges Herze, freu dich heut rc.
2. Maria kommt zur Reinigung rc.
3. Was Gott thut das ist wohlgethan,
   kein einig' Mensch ihn tadeln kann rc.
4. Verzage nicht, o Häuflein klein rc.

wobei er jedoch im Irrthum gewesen seyn wird. Denn das zweite derselben gehört ursprünglich Ludwig Helmbold an, dem es Joachim von Burgk sang und setzte, — wenn nicht etwa ein gleich anhebendes von Georg Reymann und Johann Eccard gemeint ist — das 3te steht im Gothaischen Cantional (Th. II. Nr. 85) unter C. Cramers, das 4te eben da (Nr. 64) mit der Aufschrift „Incerti", die Quelle des ersten endlich hat von mir nicht aufgefunden werden können; wie denn in den drei ersten Theilen von Altenburgs Kirchen- und Hausgesängen keines derselben enthalten ist. Das letzte wird jetzt gewöhnlich, vielleicht mit größerem Rechte als unserem Altenburg, dem Könige Gustav Adolf von Schweden zugeschrieben; es soll 1632 zuerst gedruckt seyn, mit der Überschrift: „Herzfreudiges Trostliedlein auf das von der evangelischen Armee in der Schlacht bei Leipzig am 7. Sept. 1631 geführte Kriegslosungswort: Gott mit Uns; heißt Gustav Adolphs Feldliedelein"; der fromme König soll es auch in der letzten Betstunde vor der Schlacht bei Lützen gesungen haben.

Doch, wir haben uns hier nur nebenher mit Altenburgs Dichtergabe zu beschäftigen, und begnügen uns mit der Voraussetzung, daß sie ihm doch nicht ganz werde abzusprechen seyn, da sich mindestens eben so viel dafür als dagegen anführen läßt; so daß wir ihn, wie Melchior Frank, wohl in einigen Fällen für einen dreifach Begabten werden halten dürfen.

Von seinen Melodieen, die ihm bisher von Niemand streitig gemacht worden sind, tönen noch drei in unserm Kirchengesange nach. Sie tönen nach; denn mit Recht können wir nicht sagen, daß sie bis auf uns sich fortgepflanzt hätten. Die unter uns fortlebenden sind nicht die Melodieen, wie Altenburg seiner Oberstimme sie zutheilte, sie dürfen auch nicht einem Reis verglichen werden, das, einem fremden Boden eingepflanzt, nach dessen Beschaffenheit sich verschieden entwickelt hätte. Es sind Singweisen — zwei darunter mindestens — wie sie der Zuhörende aus dem Zusammenklange aller Stimmen liedhafter Tonsätze heraus vernimmt, deren Glieder (bei dem häufigen Übersteigenwerden der Oberstimme) bald durch die eine, bald die andere der zusammentönenden Stimmen bildend, jenachdem diese die höhere oder kenntlichere ist, Wendungen aber, die in der Harmonie verrauschen und undeutlich werden, auf seine Weise ergänzend, und das Ganze dann in dieser Gestalt weiter tragend. Der Sänger dieser Lieder, der, nach der Aufschrift seiner Kirchen- und Hausgesänge, jeden gottseeligen Christen zum Mitsingen einlud, wird sich nicht beschweren dürfen, wenn

seine nach öfterem Hören wirklich miteinstimmenden Pfarrkinder sich nicht an die von ihm gemeinte Singweise der Oberstimme, sondern an das von ihnen als Melodie wirklich Vernommene hielten. Wie durch solches Heraushören und Ergänzen jene, in unsern Kirchen nachtönenden Singweisen entstanden sind, und (erklärlicher Weise) manche Abweichungen bei denselben; in welcher Art sie auf Altenburgs ursprünglichen Tonsätzen beruhen, zeigt sich am deutlichsten an dem, sei es nun von Tobias Kiel, sei es von Altenburg, gedichteten Liede über Simeons Scheidegesang:

Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf *),
mein' Zeit zu End' sich neiget;
Ich hab' vollendet meinen Lauf,
daß sich mein' Seel' sehr freuet!
Hab' gnug gelitten, mich müd' gestritten,
Schick mich fein zur ew'gen Ruh;
Laß fahren was auf Erden,
Will lieber seelig werden!

Aus dem ersten Theile von Altenburgs Kirchen- und Hausgesängen ging es in das Gothaische Cantional mit seines Sängers Melodie und Tonsatze über; von hier aus wohl entlehnte es (1704) Freilingshausens Gesangbuch (Nr. 748) und behielt es in seiner späteren vollständigen Ausgabe von 1741 (Nr. 1372) mit einer Singweise, wie sie im Verlaufe der Zeit, ihren Hauptzügen nach, an dem Orte der Herausgabe durch Heraushören sich festgestellt hatte. Aber auch in die nähere und fernere Nachbarschaft des Sängers und Setzers war sie hinübergetönt, nach Mühlhausen, Leipzig, Berlin; wie sie nun dort, immer auf gleichen Grundzügen beruhend, doch im Einzelnen sich verschieden gestaltet habe, immer an Stellen abweichend, wo die melodischen Wendungen in der Harmonie verschwammen, lehrt uns das Freilingshausensche Gesangbuch, das Mühlhauser Melodieenbuch, das Schichtsche und Kühnausche Choralbuch **).

---

*) Beispiel Nr. 33.

**) Mühlhauser Melodieenbuch, 215. Herr Gott nun schleuß den Himmel auf.

Abweichungen: Schicht. 230.

Kühnau.

Freilingshausen 1372.

Schicht,

Kühnau und Freilingshausen.

Die zweite dieser Melodieen ist die jenes, von den Glaubenslehrern angefochtenen, durch des Dichters Vertheidiger dennoch aufrecht erhaltenen Liedes:

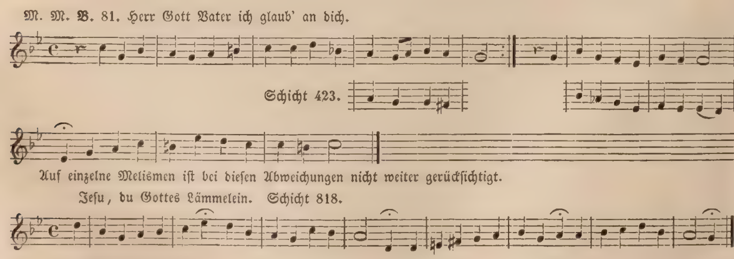
Herr Gott Vater ich glaub' an dich *)
daß du habest erschaffen mich;
Hilf daß ich solche Wohlthat dein
stets rühm' und preis' in der Gemein,
Und möge dich recht Vater nennen,
In Lieb' und Leid herzlich bekennen!

Hier wechseln in dem achtstimmigen Tonsatze Altenburgs die Zeilen der Melodie zwischen den Oberstimmen zweier 4stimmigen Chöre gleichen Umfanges, so daß eine jede derselben einmahl mindestens in jedem beider Chöre erscheint. Wo diese aber zusammentreffen, wird die Hauptstimme auch oft von der höchsten des anderen Chores überschritten, und da bei der Wiederholung der Zeilen die beiden Chöre meist nur mit dem Gesungenen wechseln, und also das zuvor schon Vernommene nur an anderer Stelle erklingt, so konnte der Hörer auch allein an das sich halten, was der Stimmlage zufolge, am hellsten und deutlichsten in sein Ohr drang. Wie auf diesem Wege zu Mühlhausen diese Melodie im Gemeinegesange sich gebildet habe, zeigt uns das dortige Melodieenbuch. Reiner hat sie zu Leipzig sich erhalten; Schichts Choralbuch giebt sie fast ganz ihrer ursprünglichen Gestalt übereinstimmend, und daß er sie nach Altenburgs Kirchen- und Hausgesängen sollte hergestellt haben, ist nicht wahrscheinlich, da unter den für seine Arbeit benutzten Quellen dieses Werk nicht mit genannt ist.

Endlich begegnet uns in Schichts Choralbuch noch Altenburgs Weise zu dem Predigtliede:

Jesu du Gottes Lämmelein **),
wie tief sind unsre Wunden!
Laß durch dein Wort triefen darein
dein Blut zu dieser Stunden.

Auch in dem Tonsatze über diese Melodie wurde die Hauptstimme von der zweiten zuweilen überschritten, ohne indeß in ihren Wendungen dadurch unkenntlich zu werden. Sie hat sich also auch in größerer Reinheit erhalten können, als die beiden zuvor betrachteten, nur daß die Folgezeit ihr all-



*) Beispiel Nr. 34.
**) Beispiel Nr. 35.

gemach abgestreift hat, was, ihren Grundsätzen zufolge, der kirchlichen Würde mißziemend erschien, die Melismen und den rhythmischen Wechsel.

Altenburg steht in seinen einfacheren Sätzen auf dem eigentlichen, seinen Gaben angemessenen Gebiete seiner tonkünstlerischen Wirksamkeit. Die meisten derselben sind, Melodie wie Behandlung, von anziehender Frische, ausgezeichnet durch Regsamkeit der Stimmen, Mannichfaltigkeit der Ausweichungen, enges Anschließen an das Gedicht, woraus nicht minder die Vermuthung, daß auch dieses das seinige seyn werde, hervorgeht. In den rhythmischen Formen seiner Weisen gehört er ganz dem sechzehnten Jahrhunderte an, namentlich durch den rhythmischen Wechsel; nicht so in den tonischen. Es ist vergebliche Mühe, seine Sätze auf die kirchlichen Tonarten zurückführen zu wollen; man wird nicht einen der wesentlichen Züge derselben in ihnen wiederfinden, namentlich stellen die auf den Grundtönen G und E beruhenden lediglich unser Gdur und Emoll dar. Der Geist jener älteren Tonarten lebt in ihm nicht länger fort, darum hat er auch in ihnen Neues nicht geschaffen, und eben daher mag es auch rühren, daß er als Setzer früherer, auf ihnen beruhender Melodieen, bei künstlicher Durchführung derselben, trocken und verworren, bei einfacheren Sätzen unerfreulich ist. Bei den einen wie den anderen führt er uns fast nur in jene ältere Zeit zurück, in der das Verständniß der harmonischen Bedeutsamkeit der Tonarten eben nur aufzudämmern begann; und dabei haben doch die Tonsätze jener Zeit, durch die hofnungsreiche Ahnung einer tieferen Entwicklung, durch ihren sinnreichen Bau, den entschiedensten Vorzug vor den seinigen, die nur als verhallende Nachklänge seiner Vorzeit erscheinen. Sinnreich ist er dagegen in seinen Instrumentalsätzen, denen er Choralmelodieen gesellt. Schon als Gesang heben diese letzten sich heraus vor dem bloßen Spiele, und wo dieses in zwei Chöre sich sondert, die durch die Tonfarbe des angewendeten Werkzeugs bereits unterschieden sind, während der stetig und gleichen Klanges fortgehende Gesang bald an den einen, bald den andern Chor sich lehnt, und fast wie zufällig nur durch ihren selbständigen Wechselreigen entfaltet wird, da bricht der Meister in der That die Bahn für einen neuen Schmuck des Gottesdienstes, und kündet lebendig und wesentlich die Richtung der Folgezeit an. Eben dieses müssen wir von ihm sagen, wenn wir den neuen Kreis von Ausweichungen betrachten, in welchem die von ihm gesungenen neuen Melodieen schon an sich, bestimmter und schärfer aber noch durch die ihnen gegebene Harmonie sich bewegen, in deren Führung kaum ein Anklang mehr der altkirchlichen Modulationen vernommen wird, während Altenburg doch den aus der älteren Volksweise stammenden wesentlichen Bestandtheil, den rhythmischen Wechsel, lebendig ergreift, und mit Freiheit wie innerem Verständnisse damit schaltet. Deshalb, und wegen der dadurch bedingten Gestalt seiner melodischen Wendungen, stellten wir ihn an diesen Ort, zu den Meistern, die uns Nachklänge des 16ten Jahrhunderts darbieten; neben lebendig forttönenden, auch farblos verhallende, während Klänge neuer Art, die aus ihnen sich losringen, zugleich den Anbruch einer neuen Zeit uns andeuten.

Kürzer dürfen wir uns fassen über **Bartholomäus Helder**, Altenburgs Zeitgenossen. Er war zu Gotha geboren, in der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts; seine früheren Verhältnisse sind unbekannt. Wir finden ihn zuerst als „Schuldiener" zu Friemar, einem Dorfe in der Nähe von Gotha, von wo aus er am 29sten September 1614 sein, wahrscheinlich frühestes, Werk „dem Diaconus und dem Hofgerichtsadvokaten zu Coburgk, Johann Aldenburgk dem Eltern und dem

Jüngern" zueignet. Er hat es überschrieben: „Cymbalum Genethliacum, das ist, Funfzehn Schöne Liebliche und Anmuthige New-Jahrs vnd Weinacht-Gesänge, neben einem Corollario dreyer anderer Melodeyen mit 4, 5 und 6 Stimmen, nach jtziger ahrt componiret, mit lateinischen vnd deutschen Texten gezieret, vnd in Druck verfertiget, durch Bartholomaeum Helderum, Gothanum." Gedruckt ist es „zu Erffurdt, durch Martin Wittel, wonhaft zum gülden Engel, gegen der Weimargassen." In der Zuschrift bezieht sich der Verfasser auf Thessalonicher I, 5: „Seid allezeit frölich, betet on unterlaß, vnd seyd danckbar in allen dingen, denn das ist der wille Gottes in JEsu Christo an euch", und bemerkt, daß diese Worte freilich auf die ganze Zeit unseres Lebens gerichtet, doch insonderheit von der heiligen und gnadenreichen Zeit des Weihnachtsfestes zu verstehen seyen. Diese habe man aber nicht allein in den Kirchen, sondern auch daheim in den Häusern, und wo fromme Christen zusammenkommen, in diesem Sinne zu begehen (Ephes. V, 19). Deshalb sei die alte Gewohnheit zu loben, daß man um diese Zeit das neugeborne Christkindlein auch auf den Gassen mit fröhlichen Lobliedern ansinge und preise, und also das neue Jahr in rechter christlicher Fröhlichkeit anfahe. Deshalb habe er „zu einem sonderbaren exercitio pietatis, auch bißweilen ad recreationem animi" diese seine neuen Jahrgesänge gesetzt. Die Gesänge der gottseeligen Alten zu diesem Zwecke seien zwar nicht zu verachten, noch zu verwerfen; indeß sei die Natur des Menschen „sec. Plinium lib. XVII. cap. 10 novitatis avida, zur newerung begirig", deshalb glaube er mit seinen Liedern, da ihrer Art seit etlichen Jahren nichts in öffentlichen Druck ausgegangen sei, vielen cantoribus und andern andächtigen frommen Christen einen Dienst zu erweisen. — Der 4-, 5-, 6stimmigen Sätze dieses Werkchens sind je fünf; die drei Sätze der Beigabe gehören zusammen, sie bilden drei Theile des für sechs Stimmen gesetzten 84sten Psalmes: „Wie lieblich sind deine Wohnungen &c." Die Neuheit, die „jetzige Art" des Gesanges, welche der Meister diesen Tonsätzen nachrühmt, hat man nicht von einer seit dem sechzehnten Jahrhundert nicht vorgekommenen, in diesem Sinne neuen Setzweise zu verstehen. Sie sind neue Erfindungen Helders in der schon vor ihm beliebt gewesenen „Art der welschen Villanellen", in deren Nachahmung die Deutschen der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zuerst den Italienern näher traten, und die noch geraume Zeit in das 17te Jahrhundert hinein sich fortpflanzte. Die Mehrzahl dieser Gesänge ist ionischer Tonart, frisch und heiter; fast durchgängig gehen die Stimmen Ton gegen Ton miteinander fort, und die fünf- und sechsstimmigen unterscheiden, neben der größeren Stimmenfülle, sich nur dadurch von den vierstimmigen, daß bei ihnen hin und wieder die Gelegenheit benutzt ist, zwei abgestufte Chöre nebeneinander zu stellen, um des Gegensatzes und der Mannichfaltigkeit willen. Für kirchlichen Gebrauch war, der Widmung zufolge, dieses Werkchen ursprünglich nicht bestimmt, sondern für festlich-fröhliche häusliche Feier der Weihnachtszeit, auch habe ich keinen der Gesänge desselben später in einer kirchlichen Sammlung wiedergefunden. Ihm schließt sich, sechs Jahre später, ein zweites, umfangreicheres an, 1620 zu Erfurt gedruckt, in Verlegung Martin Spangenbergs, aus dessen Aufschrift wir lernen, daß der Meister nunmehr seine Schulstelle zu Friemar verlassen hatte und Pfarrer zu Rembstädt geworden war. Diese Aufschrift lautet: „Cymbalum Davidicum, das ist, Geistliche Melodeyen und Gesänge, auß den Psalmen Davids mehrentheils genommen, zu Beförderung Göttlichen Namens Ehre, der Christlichen Kirchen Zierde, und Erweckung hertzlicher Freude, mit 5, 6 und 8 Stimmen componirt und in Druck verfertiget &c." wo dann Name und damahliger Beruf des Verfassers folgen. Das

Werk enthält 25 Sätze; nur einer unter ihnen, von zwei Theilen zu 5 Stimmen, ist ein liedhafter, und später in das Gothaische Cantional (III. 38), jedoch nur zur Hälfte, übergegangen,

„Ach Gott, wie schnöd' und ganz vergänglich ist",

die übrigen 24 sind, bis auf zwei, aus Sirach*) entlehnte, aus den Psalmen gewählt; die beiden ersten, zusammengehörenden, aus dem ersten Psalm zu acht, alle übrigen (mit Einschluß der Sätze aus Sirach) zu sechs Stimmen. War in Helders früherem Werke das Liedhafte überwiegend, die Motettenart nur eine Zugabe, so finden wir hier das umgekehrte Verhältniß; diese letzte waltet entschieden vor, wie es denn nicht anders seyn kann, wo die Aufgaben des Satzes unmittelbar aus den Worten der heiligen Schrift entnommen sind, diese müßten denn, wie bei Melchior Frank, deklamatorisch behandelt seyn. Außer diesen beiden geistlichen Werken nennt uns Walter nur noch ein drittes, das Vater Unser nebst dem 103ten und 124sten**) Psalm, nach ihren gewöhnlichen Melodieen in contrapuncto colorato mit 4 Stimmen gesetzt, zu Erfurt in Quart gedruckt, und dem Grafen zu Gleichen, Johann Ludwig, und dessen Gemahlin gewidmet. Allem Vermuthen nach enthält dieses Werk kontrapunktische Ausführung über die Singweisen der drei Lieder: Vater Unser im Himmelreich; Nun lob' mein Seel' den Herren; Wo Gott der Herr nicht bei uns hält; da ihrer gewöhnlichen Melodieen gedacht wird, was nur auf bekannte Singweisen gebräuchlicher Lieder sich beziehen kann. Aus eigener Anschauung kenne ich diese Sätze nicht, die aber wahrscheinlich mit denen Altenburgs, der zwei von den genannten Melodieen ebenfalls behandelte, auf gleicher Höhe stehen werden.

Außer den genannten Sammlungen geistlicher Tonsätze Helders ist weder von anderen Werken dieses Meisters noch von seinen Lebensumständen uns etwas aufgezeichnet. Nun giebt uns aber das Gothaische Cantional, vornehmlich in seinen ersten beiden Theilen, eine nicht unbeträchtliche Anzahl geistlicher Lieder und Melodieen unter seinem Namen; 20 im ersten, 33 im zweiten, eines im 3ten Theile, zusammen 54, die schon für sich allein ein Liederbuch von mäßigem Umfange, etwa wie das Osianders im 16ten Jahrhunderte, gebildet haben würden. Von einem solchen ist uns aber nichts bekannt, und wir dürfen daher wohl voraussetzen, daß er, um die Zeit der ersten Herausgabe jener schätzbaren Sammlung für die Kirchen-, Stadt- und Landschulen seines Vaterlandes, eben jenen Beitrag geliefert habe. Denn das Gothaische Cantional war zum großen Theile bestimmt, wie sein Inhalt zeigt, Melodieen und Tonsätze aus Thüringen stammender, oder doch dort thätiger Meister aufzunehmen — Eccard, Joachim von Burgk, Melchior Frank, Altenburg u. a. Daraus wäre wiederum zu folgern, daß Helder, um 1646, wo das Gothaische Cantional zuerst erschien, vielleicht noch 1652, wo es neu wieder aufgelegt wurde, noch am Leben gewesen sei, seine Wirksamkeit also bis gegen die 2te Hälfte des 17ten Jahrhunderts, oder wohl auch einige Jahre darüber hinaus sich erstreckt habe. Wir lassen dies, als eine nur wahrscheinliche Folgerung, dahin gestellt seyn, da sonst kein erheblicher Umstand weiter daran zu knüpfen ist.

---

*) Nr. 10. (Sirach 26.) Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat, deß lebet er noch eins so lange ꝛc. Nr. 19. (Sirach 25.) Drei schöne Dinge sind, die beide Gott und den Menschen wohlgefallen: wenn Brüder eins sind, und die Nachbarn sich lieb haben, und Mann und Weib sich wohl mit einander begehen.

**) Bei Walter und Gerber, der ihm hier unbedingt gefolgt ist, steht der 123ste. Es wird jedoch, wenn hier nicht etwa — was nicht wahrscheinlich ist — Lobwassersche Lieder gemeint sind, wohl der 124ste seyn, über den es ein allbekanntes Lutherisches Lied giebt.

Allein Helder war nicht Sänger und Setzer allein, er soll auch geistlicher Liederdichter gewesen seyn. Wetzel *) nennt uns 13 Lieder als von ihm herrührend auf den Grund der Angaben des Coburger Gesangbuches von 1655; Lieder, die ihm auch das Gothaische Cantional zuschreibt, ohne ihn jedoch dabei ausdrücklich als deren Dichter zu nennen **). Von deren Melodieen waren auch mehre noch um den Anfang des 18ten Jahrhunderts, in Gotha mindestens, in Gebrauch; wir zählen deren sechs, und haben außerdem noch die Weisen zweier anderen Lieder zu nennen, die das ofterwähnte Cantional ebenfalls giebt, deren Wetzel aber als Dichtungen unseres Meisters nicht gedenkt. Wir finden diese Singweisen in dem, von dem Herzogl. Gothaischen Capellmeister zum Friedenstein, Christian Friedrich Witt, zusammengestellten, mit einer Vorrede des Consistorialraths und Oberhofpredigers Albrecht Christian Ludwig zu Gotha am 8ten November 1715 herausgegebenen „Neuen Cantional mit dem Generalbaß", und es sind folgende †):

1.) Das Jesulein soll doch mein Trost rc.
2.) Du starker Held, Herr Jesus Christ rc.
3.) Ich freue mich im Herren rc.
4.) In großer Kraft Herr Jesus Christ rc.
5.) O trautes liebes Jesulein rc.
6.) Wir danken dir, Herr Jesu Christ rc.
7.) Auf meinen Herren Jesum Christ rc. ††)
8.) Herr wie du willt, so schicks mit mir rc.

Von diesen Melodieen erscheinen die zuerst, und an der dritten Stelle genannte noch in Freilingshausens Gesangbuche von 1741 (Nr. 1128. 1268), das zwar auch noch das Lied der 5ten, und noch ein anderes: „Dich bitt ich trautes Jesulein", jedoch ohne ihre Singweisen aufgenommen hat (Nr. 81. 161). Noch

*) S. 407. Th. I. Hymnopoeographia.

**) Es sind folgende:

1.) Cant. Goth. III. 38. Ach Gott, wie schnöd und ganz vergänglich rc.
2.) — — I. 21. Das Jesulein soll doch mein Trost rc.
3.) — — — 61. Der Engel zu Maria kommt rc.
4.) — — — 48. Dich bitt ich trautes Jesulein rc.
5.) — — — 69. Du starker Held, Herr Jesu Christ rc.
6.) — — — 71. Gott sei gedankt durch Jesum Christ rc.
7.) — — II. 17. Ich freue mich im Herren rc.
8.) — — I. 75. In großer Kraft, Herr Jesus Christ rc.
9.) — — — 93. O heil'ger Geist, ewiger Gott rc.
10.) — — — 104. O Lämmlein Gottes, Jesu Christ rc.
11.) — — — 11. O trautes liebes Jesulein rc.
12.) — — — 112. Send' uns, o Herr, die Engel dein rc.
13.) — — — 3. Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du vom Himmel kommen bist.

†) S. Nr. 2. 5. 7. 8. 11. 13 der voranstehenden Anmerkung. Diese Melodieen stehen Seite 38. 82. 225. 88. 39. 6. des Witt'schen Cantionals. Übrigens ist der Lieder hier nicht gedacht, für die dort andere, ältere oder neuere, Melodieen nur in Bezug genommen werden, und die keine eigenen haben.

††) Nr. 7 steht unter Nr. 51 Th. II. des Gothaischen Cantionals: S. 175 des Witt'schen. Nr. 8 Th. II. Nr. 87 Cant. Goth. und S. 371 des Witt'schen.

bis in den Kirchengesang unserer Tage tönen zwei davon hinein, die erste und die siebente, die uns auch in Schichts Choralbuche begegnen (Nr. 468. 539) *).

Mehr noch als Altenburg stellt Helder nur als Nachklang des 16ten Jahrhunderts sich dar. Daß er nicht mehr zu den Meistern desselben gehöre, ist höchstens an dem Verblaßtseyn der kirchlichen Modulationen in seinen Tonsätzen zu erkennen; wir dürfen es in der That so nennen, denn wesentliche Züge der kirchlichen Tonarten erscheinen noch in Helders Singweisen und Harmonieen, aber von dem Geiste derselben sind beide nicht mehr lebendig durchhaucht, es sind nur Erinnerungen an früher Dagewesenes, die sich geltend machen, das Bilden und Schaffen beruht schon auf einer anderen Grundlage. Der rhythmische Wechsel aber ist noch unverändert in vielen dieser Melodieen belebende Grundform, sie neigen sich darin überwiegend zu dem Volksmäßigen hin. Meist alle haben etwas Schwungvolles, Entschiedenes, wenn ihnen auch jene geheimnißvolle Weihe abgeht, durch welche die Singweisen des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung alle späteren übertreffen, und das eben in der innigen Verschmelzung des Altkirchlichen in der Tonart, und des Volksmäßigen im Rhythmus beruht. Die Harmonieen sind einfach, rein; da Sänger und Setzer hier Einer sind, die Melodieen auch nicht auf eine tiefere innere Entfaltung hinweisen, so drücken jene vollkommen aus, was in diesen lebt. Zuweilen wird man durch sie an die Setzer der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts seit Lucas Osiander erinnert, in jener H o h l h e i t der Zusammenklänge, denen die Terz mangelt, selbst da, wo sie den Unterhalbton darstellen würde vor den vollen Tonschlüssen, was um so auffallender wird.

In der Gestalt, welche diejenigen der Melodieen Helders, die bis zu uns herübertönen, nun an sich tragen, wird man schwerlich noch Etwas von dem erkennen, das sie um die Zeit ihres Entstehens auszeichnete. Denn beruhte dieses vor Allem in ihrem Rhythmus, so ist eben dieser unter den Händen ihrer späteren Bearbeiter verloren gegangen, in eben der Art wie bei Franks und Altenburgs Singweisen. Man hat willkührlich den dreitheiligen Takt in den geraden verwandelt, als widerstrebe jener der kirchlichen Würde; im Widerspruche damit hat man aber auch wohl das Umgekehrte gethan, namentlich in vielen Fällen den rhythmischen Wechsel auf 3theiligen Takt zurückgeführt. Wendungen der Melodie, die durch Töne geringerer Geltung gedrängter, belebter erschienen, hat man, um Gleichmaaß und Übereinstimmung im Fortschritte des Gesanges zu erhalten, durch verdoppelte Dauer ihrer Glieder gedehnt und schleppend gemacht, sie alles kräftigen Schwunges beraubt. Wie die genannten Meister selber nur Nachklänge ihrer Vorzeit waren, so sind ihre Weisen unter uns auch nur ein schwacher Nachhall dessen geworden, was sie um ihre Zeit gewesen.

Die geistlichen Lieder der schlesischen Dichterschule, die um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu blühen begann, fanden ihre Sänger und Setzer meist außerhalb ihres Vaterlandes, in Thüringen, Sachsen, Brandenburg; sie werden uns da begegnen, wo wir mit den in diesen Landen thätigen Meistern uns beschäftigen. Nur einen schlesischen Tonkünstler haben wir hier zu nennen, der aber auch die drei Gaben des Dichters, Sängers und Setzers in sich vereinigte. Es ist **Matthäus**

*) S. die ursprünglichen Melodieen und Helders Tonsätze über dieselben Nr. 36. 38 der Beispiele, desgl. Nr. 37 die des Liedes „Ich freu mich in dem Herren".

Apelles von Löwenstern. Er war am 20sten April 1594 zu Polnisch Neustadt im schlesischen Fürstenthume Oppeln geboren, der Sohn eines dortigen Sattlers, und zeigte sich schon frühe für die Tonkunst vorzüglich begabt, doch auch nicht ohne Geschick für das Geschäftsleben, noch unempfänglich für höhere Bildung. So gelang es ihm allgemach über seinen anfänglichen Stand sich hinauszuschwingen. Um 1625 finden wir ihn als Fürstlich Bernstadtschen Rentmeister, und Chori musici Director: ein Jahr später, 1626, als Präses der fürstlichen Schule zu Bernstadt; 1631 schon als Fürstlichen Rath, Sekretarius, und Cammerdirector. Dann trat er in die Dienste Kaiser Ferdinand des 2ten und des 3ten, deren letzter ihn in den Adelstand erhob; endlich sehen wir ihn als Staatsrath des Herzogs Carl Friedrich zu Münsterberg in Oels, Bruders seines früheren Herrn, des Herzogs Heinrich Wenzel zu Bernstadt. Als solcher starb er, ein Jahr später als sein Fürst, nach schweren Leiden am Podagra, zu Breslau am 11ten April 1648, in seinem bis auf wenige Tage vollendeten 54sten Jahre.

Er dichtete, sang und setzte dreißig geistliche Lieder. Sie finden sich alle in einem zu Breslau in der Buchdruckerei der Baumannschen Erben daselbst gedruckten Gesangbuche: „Vollständige Kirchen- und Hausmusik“, der Fortführung eines, unter gleichem Titel zuerst in Görlitz 1611 gedruckten, über das wir später ausführlich zu berichten uns vorbehalten, wenn uns die kirchlichen Melodieenbücher des 17ten Jahrhunderts beschäftigen werden. Diese Lieder bilden dort unter der allgemeinen Bezeichnung „Apelles-Lieder“ einen besondern Abschnitt. Ein Theil derselben verbreitet sich über die Wahlsprüche der fürstlichen Personen der Höfe zu Oels und Bernstadt, und der ihnen verwandten und verschwägerten aus den Häusern Liegnitz und Brieg, mit denen der Dichter in näherer, persönlicher Berührung stand; die andern sind mannichfachen Inhalts, Festlieder, Psalmlieder, Lobgesänge, Morgen- und Abendlieder, u. s. w. Ein Nachwort ihres Urhebers, „an den gutherzigen Leser“, jedoch ohne dessen Unterschrift, ist ihnen angehängt. Der Dichter sagt darin, er sei niemals Willens gewesen, die vorangehenden Oden und Gedichte an den Tag zu geben, sie seien ihm jedoch von guten und vornehmen Freunden über seinen Willen, gleichsam aus den Händen gewunden worden, eben zu einer Zeit, wo er sich unpäßlich befunden, und außer Stande gewesen sei, sie zu übersehen, und zu verbessern, wo es etwa Noth gethan habe. So habe er sie denn verbleiben lassen müssen, wie sie aus der Feder gefallen seien, ohne Anlegung der andern Hand. Während er nun bittet, das Unvollendete deshalb zu entschuldigen, warnt er andrerseits wieder, ihn, was die Prosodie betreffe, nicht ohne Prüfung zu verurtheilen, und lieber vorauszusetzen, daß das Geschehene eine dem Leser verborgene Ursache habe. Hohen Geist, prächtige Art der Rede, dürfe dieser hier nicht suchen; in geistlichen Dingen beliebe dem Dichter so zu schreiben, daß es von Gelehrten, und den viel zahlreicheren Ungelehrten verstanden werden könne. Die Melodieen seien meist auf schlecht Choral gerichtet, womit sie insgemein besser zu fassen seyn möchten; wie denn hierunter, und mit dem ganzen Werklein nicht Kunst, Ehre, und Ansehen gesucht würden — dessen der Dichter weder achte, noch sein vonnöthen habe — sondern einzig und allein die Ausbreitung Göttlicher Ehre, und Erbauung seiner Kirche und ihrer Glieder.

Von den dreißig Liedern unseres Dichters sind nur drei ohne Melodieen, das 7te, 13te und 30ste. Das erste dieser drei wird auf die Melodie des 5ten verwiesen, das zweite mit der Überschrift „Amphibrachische Cymbal, darinnen die erste Strophe von Anapästischen Versen“ scheint überall nicht

für Gesang bestimmt gewesen zu seyn, würde auch für den der Gemeine sich kaum geeignet haben *); das letzte, rein polemischen Inhalts, „wider die Midas Gesellen, so von lieblicher Harmonie und Geistlichen Psalmen ohne Verstand reden", und bezeichnet als „iambische Ringel-Ode, darinnen alle Strophen aus der ersten genommen, und wiederum in die letzte, als in einen Ring, zusammen gefaßt werden", wie es überhaupt nicht darauf Anspruch macht, ein kirchliches zu seyn, kann des Gesanges gar wohl entrathen. Dagegen hat das 8te zwei Melodieen, eben so das aus 3 Abtheilungen bestehende 18te für seine beiden ersten, das 20ste und 22ste; das 15te hat sogar deren vier. Es ist das Lied: „Jesu meine Freud und Wonne", Nachbildung des vorangehenden lateinischen, rhythmisch-metrisch gesetzten: Jesu meum solatium; seiner ersten und zweiten Strophe, seiner dritten, der 4ten, 5ten und 6ten, und endlich der siebenten, ist eine besondere Melodie zugetheilt, doch klingen alle diese einander an. Die Mehrzahl der Singweisen aller Lieder bewegt sich in geradem Takte, doch kommt auch der dreitheilige in acht Fällen vor (in der Melodie des ersten Liedes, in der ersten für das 8te, in der des 11ten, 12ten, des 2ten Abschnitts des 15ten, des 24sten, 27sten, 29sten), in drei Fällen wechselt er mit dem geraden (in der Weise des 3ten und 4ten Abschnitts des 15ten, und in der des 16ten Liedes), endlich begegnen wir in fünf Fällen auch rhythmischem Wechsel (in den Melodieen des 4ten, 14ten, 17ten Liedes, in der ersten für das 20ste, und der 2ten für das 22ste). Zuweilen erscheint derselbe da, wo es die Absicht des Dichters und Sängers war, ein von ihm gewähltes antikes Maaß auch in dem musikalischen Rhythmus treu darzustellen; so in der Melodie des 14ten, „Jesu meum solatium", das er ausdrücklich: „Hymnus metro-rhythmicus" überschrieben hat; so in der des 17ten, des bekannten herrlichen Betliedes: „Christe du Beistand deiner Creuzgemeine", wo die sapphische Strophe durch ihn anschaulicher hervortritt. In den übrigen Fällen ist eine ähnliche Beziehung nicht vorhanden, und der rhythmische Wechsel erscheint hier lediglich als Nachklang volksmäßiger Weisen. Es ist nicht ohne Absicht, daß unser Dichter in seinem Nachwort den gutherzigen Leser auffordert, ihn der Prosodie wegen nicht ungeprüft zu verurtheilen, denn er hat sich in mannichfaltigen Maaßen versucht, und deren musikalische Darstellung in verschiedenem Sinne sich zur Aufgabe gestellt. So hat er sein 11tes Lied — er nennt es Ode — aus 4 Glyconischen, zwei Ithyphallischen und 2 Phaläcischen Versen zusammengesetzt; so ist sein 12tes: „Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit" Alcaische Ode überschrieben; seiner „Amphibrachischen Cymbal" gedachten wir schon früher; endlich hat er seinen Freudenhymnus auf das Fest der Auferstehung — das 23ste Lied „Werde begrüßet du heiliger Tag" eine Nachbildung des Salve festa dies — in jeder Strophe aus 5 daktylischen, einer iambischen, und einer trochäischen Zeile gebildet.

Seine Aufgabe bei der Betonung dieser mancherlei Maaße war aber eine doppelte. Einmahl, die Darstellung derselben durch Wechselspiel verhältnißmäßiger Längen und Kürzen, in dem Sinne der Alten; so verfährt er in den Melodieen seines 14ten und 17ten Liedes, zum Theil auch in der des 23sten,

*) Sein Anfang lautet:

Lobe Gott, lobe Gott, mein Harfenspiel,
Lobe Gott, ohne Maaß, ohn' End und Ziel,
Ihr Völker auf Erden, ihr Thiere der Welt
Lobt unseren Herren den ewigen Held,
Was lebet was schwebet
Was Odem nur hat
Soll preisen mit Weisen
Die göttliche Gnad'.
O singet und klinget
Auf Cymbalen schön
Laßt hallen und schallen
Ein lieblich Getön.

so weit nämlich die Zeilen seiner Strophe daktylische sind, denn bei den letzten beiden, einer iambischen und trochäischen, hört alle Rücksicht auf das Maaß wieder auf. Oder durch das Gewicht des Taktes, indem dessen in neuerem Sinne festgehaltenes Ebenmaaß dennoch der rhythmischen Form des Gedichtes Genüge leisten sollte; so in der elften und zwölften Ode. Er hat sich über seine Absicht dabei nicht ausdrücklich erklärt, aber wenn wir des Fingerzeigs in seinem Nachwort eingedenk sind, und uns erinnern, daß das vorangehende 16te Jahrhundert mit Versuchen dieser Art sich vielfältig beschäftigte, so können wir nicht zweifeln, daß er mit Bewußtseyn und Überlegung verfahren sei. Was die Tonarten seiner Melodieen betrift, so bewegt sich die Mehrzahl derselben in harten; fünf in dem Umfange von F mit vorgezeichnetem b *), zwei in dem von C **), elf, die meisten, in dem von G mit großer Terz ***), achtzehn im Ganzen; die Minderzahl in weichen: sechs in dem von D †), zwei in dem von A ††), sieben in dem von G mit kleiner Terz †††), eine endlich in dem von E mit kleiner Terz und Sekunde ††††), im Ganzen sechzehn. Doch kann nur von zweien gesagt werden — einer Melodie aus einer harten, und einer andern aus weicher Tonart — daß sie an altkirchliche erinnern, und dieses darum, weil sie überhaupt älteren Ursprungs, und von unserem Meister nur für seine Zwecke bearbeitet sind; denn die eine beruht auf der mixolydischen Weise des alten Hymnus: O lux beata Trinitas (Nr. 26. O werthes Licht der Christenheit, o heilige Dreieinigkeit), die andere, phrygische, auf der von der Sequenz: Salve festa dies etc. (Nr. 23. Werde begrüßet du heiliger Tag). In den übrigen wird man vielleicht hin und wieder Züge altkirchlicher Tonarten wiederfinden; so des Mixolydischen in der Weise des fünften, zehnten, elften, zwölften Liedes, des Dorischen in der des 17ten, des Phrygischen in der des zehnten — obgleich der Tonsatz dieser, den Umfang und die Kennzeichen des Phrygischen regelmäßig darstellenden Melodie dieselbe durch einen vollen Schluß nach D in eine äolische verwandelt — kaum aber eine, die in ihrem ganzen Zusammenhange für eine dieser Tonarten in Anspruch genommen werden könnte.

Betrachten wir die Lieder selbst nach ihrem Inhalte, wodurch die Gestalt ihrer Melodieen bedingt wird: so können wir zuerst deren acht mit dem allgemeinen Namen der „Spruchlieder" bezeichnen. Die 4 ersten der Sammlung und das sechste, weil sie über Wahlsprüche fürstlicher Personen gedichtet sind; das 19te, 20ste, 22ste, weil der Dichter sie aus Sprüchen der Schrift zu Trost und Lehre geschöpft hat. Ihrer drei — das 11te, 12te, 13te — fassen wir unter der Bezeichnung „Loblieder" zusammen, und eine gleich allgemeine als „Trostlied" würde dem 7ten (O meine Seel, was willtu ganz erliegen), dem 17ten, als „Betlied" (Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine), dem 29sten als „Danklied" gebühren (Nun danke Gott was Odem hat). Mit größerer Bestimmtheit schon tritt die Fassung der übrigen hervor. Ihrer drei — das 14te, 15te, 16te (Jesu meum solatium etc. Jesu meine Freud und Wonne ꝛc. Wer in unserm Christenorden fest und glücklich bauen will) — beschäftigen sich als Jesuslieder mit der Person unseres Erlösers; ihrer fünf sind theils Psalmlieder (Nr. VIII Ps. 121; Nr. IX Ps. 20; Nr. X Ps. 149), theils doch aus den Psalmen gezogen (Nr. V aus dem 110ten, Nr. XXI aus dem 37sten); die übrigen fünf sind Festlieder. Unter ihnen zeichnet zunächst

*) Nr. 1. 2. 8 (in beiden Formen). 27.
**) Nr. 3. 22 (in der 2ten Form).
***) Nr. 4. 5. 10. 11. 12. 16. 22 (in der ersten Form). 24. 25. 26. 28.
†) Nr. 6. 9. 17. 20 (in beiden Formen). 27.
††) Nr. 14. 19.
†††) Nr. 15 (in allen 4 Form.). 18 (in beiden Form.). 21.
††††) Nr. 23.

Nr. XVIII ſich aus, eine Charfreitags=Andacht, überſchrieben: Das Geleite der gläubigen Seele dem Herrn Chriſto zu dem Berge Golgatha. Es beginnt mit der Anforderung, dem Kreuze des Erlöſers zu nahen, um von ihm ſelber zu erfahren, was ſeines Todes Urſach ſei, zu heilſamer Reue und Buße. In vierſtimmigem Chore, mit gedämpfter Stimme, ertönen drei Strophen dieſes Inhalts, deren erſte dahin lautet:

Heut iſt o Menſch ein großer Trauertag
An welchem unſer Heiland große Plag'
Erlitten hat, und todt danieder lag ꝛc.

Nun redet Chriſtus ſelber vom Kreuz — eine einzelne Stimme mit begleitendem Baſſe — in ſieben Strophen. Hier wird nicht, wie in den Improperien der katholiſchen Kirche am Charfreitage, die unſerem Dichter in der ganzen Anlage ſeines Geſanges doch wohl vorgeſchwebt haben mögen, das Mahnen an die göttliche Wohlthat, dem Vorwurfe ſchnöden Undanks gegenübergeſtellt: die Erquickung mit dem Waſſer des Heiles aus dem Felſen, dem Tränken mit Eſſig und Galle, die Erlöſung aus der Knechtſchaft Aegyptens, dem Verrathe an die Hohenprieſter und Schriftgelehrten; ſondern der Herr führt der Gemeine zu Gemüth, daß ihre Sünden ihn an das Kreuz gebracht, daß dieſe und ihr Undank ihn tiefer noch ſchmerzten als ſeine Wunden; daß aber dem Reuigen, Büßenden, eben aus dieſen, das rechte Heilmittel entquelle, er alſo nicht verſchmähen möge ſich ſeiner zu bedienen, um durch ſeine erlöſende Kraft mit Gott aufs neue verſöhnt zu werden:

Schaut ihr Sünder, ihr macht mir große Pein,
Ihr ſollt Kinder des Todes ewig ſeyn;
Durch mein Sterben ſeid ihr hievon befreit,
Und nun Erben der wahren Seeligkeit u. ſ. w.

Nach dieſer Vorhaltung treten abermahls drei Strophen auf die erſte Melodie wieder ein, das Dank=lied der Gemeine für des Herrn verſöhnendes Leiden. Sie vergleicht ſich ſelbſt dem reuigen Schächer und bittet den Erlöſer, ſich zu ihr zu neigen, ſie am Ende in das Paradies einzuführen:

Wir danken dir, o Jeſu, Gottes Sohn,
Daß du für uns gelitten Spott und Hohn,
Und uns dadurch geſchenkt die Ehren Kron u. ſ. w.

Das Ganze erſcheint als ein Verſuch, für die Feier eines der wichtigſten Tage des Kirchenjahres ein lebendiges Verhältniß des Gemeine= und des Kunſtgeſanges zu größerer Erbauung zu begründen. Er iſt, wie es ſcheint, nicht ohne Frucht geblieben; wir werden dieſe Lieder und ihre Melodieen noch bei Johann Sebaſtian Bach wiederfinden. Die vier andern Feſtlieder, das 23ſte, 24ſte, 25ſte, 26ſte, beziehen ſich, dieſer ihrer Folge nach, auf die Feſte der Auferſtehung, Himmelfahrt, Pfingſten, der h. Dreieinigkeit; des erſten und letzten unter ihnen gedachten wir bereits mit Rückſicht auf ihre aus dem älteren Kirchengeſange entlehnten, den kirchlichen Tonarten angehörenden Melodieen, die beiden andern werden wir unter denen, die ſich längere Zeit in der Kirche erhielten, noch zu nennen haben. Von der Behandlung der Melodieen jener erſten bemerken wir nur noch, daß die Weiſe des 23ſten Liedes zwar die phrygiſche Tonart in ihrem urſprünglichen Umfange zeigt, die Grundſtimme ihr jedoch einen unregelmäßigen halben Tonſchluß in A unterlegt, während die vierſtimmige Harmonie der Melodie des 26ſten den regelmäßigen halben Schluß des Mixolydiſchen darſtellt.

Nur wenige der Lieder unseres Dichters schließen, ihren Strophen zufolge, sich bekannten Kirchenmelodieen an. Das 7te kann im Ton „O Gott du frommer Gott" gesungen werden, das 17te nach: Herzliebster Jesu was hast du verbrochen, das 19te nach: Gott des Himmels und der Erden, das 26ste nach: Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht; das 29ste nach: Herr Gott dich loben alle wir, und diese Weisen hat man in des Dichters Vaterlande denen vorgezogen, die er selber dazu gesungen hatte. Doch dürfen wir nicht der Neuheit der Strophen anderer Lieder Löwensterns, die wir mit seinen Melodieen in dem evangelischen Kirchengesange heimisch finden werden, die Erhaltung dieser letztern allein zuschreiben. Einige jener zuerst genannten, den seinigen vorgezogenen Melodieen beziehen sich ebenfalls auf ältere Strophen — so die des 17ten und 26sten Liedes — und doch wurden eben sie den für jene Strophen früher schon vorhandenen Singweisen vorgezogen; für die Strophe des 29sten sind viele Melodieen fast gleichen Alters vorhanden, und man wählte eben jene; von den übrigen Liedern, hinter deren Melodieen man die unseres Dichters zurücksetzte, muß es selbst unentschieden bleiben, ob diese, ja sie selbst und ihre Strophen, älteren Ursprungs sind, als die in diesen letzten ihnen übereinstimmenden Löwensterns. Von deren ungefährem Alter unterrichtet uns nur eine zufällige Bemerkung über das Jahr der Herausgabe der Sammlung, das doch nicht mit Bestimmtheit zugleich als das der Entstehung der Lieder und Weisen anzunehmen ist. Von den eteologischen lateinischen Versen nämlich, die dem 23sten Liede vorangehen, wird uns gesagt, daß ihre Zahlbuchstaben „das laufende Jahr der Welt, 5593, nach Christi Geburt 1644" darstellten. Um dieses Jahr waren aber die Melodieen, die man den Liedern unseres Dichters statt der seinigen aneignete, wenn sie überall schon vorhanden waren, mindestens noch neue, und noch nicht im Gemeinegesange tief gewurzelte. Es hat Mancherlei mitgewirkt, den einen dieser Lieder ihre ursprünglichen Weisen zu erhalten, den andern sie zu entziehen. Das neue, allgemein ansprechende Lied, das zugleich eine neue Strophe hat, bringt deshalb schon gewöhnlich seine zuerst gehörte Melodie, sofern sie seinen Ton nur einigermaaßen anschlägt, in den Kirchengesang mit, und eine neue für dasselbe macht sich kaum anders Bahn, als wenn sie es zugleich auf neue, die allgemeine Zustimmung gewinnende Art deutet. Solche Nebenweisen fanden sich nicht für Löwensterns Lieder von neuen Strophen; die von dem Dichter selbst dazu gesungenen schienen allen Anforderungen zu genügen. Freilich hätte dieses nun auch so seyn sollen bei den andern Liedern mindestens, deren Strophen er wohl gleichzeitig mit andern Dichtern erfand. Allein die Tonkünstler, welche die Melodieen zu den Liedern jener andern Dichter sangen — Johann Crüger, Heinrich Albert — hatten eine kirchliche Stellung, welche die frühere Verbreitung ihrer Singweisen erklärt, und ihre besondere Begabung eben als Sänger, der innere Werth ihrer Erfindungen, sicherte ihnen allgemeinen Anklang. Der Ton, den sie anschlugen, durfte auch nur einigermaaßen zu später erst verbreiteten Liedern stimmen, um schon ihre Aneignung zu denselben zu rechtfertigen. Deshalb mußte der Dichter mit den von ihm selber gesungenen Weisen hinter den ihrigen zurückstehen, und nicht etwa darum, weil sie geringhaltiger gewesen wären als diese, oder auch als die anderen, von ihm erfundenen und allgemein beibehaltenen. Daß unter mehren, schon vor den seinigen bekannt gewordenen Melodieen zu den Strophen seiner Lieder, die Wahl auf diejenige fallen mußte, die ihren Ton am besten traf, bedarf kaum noch der Erwähnung.

Zwölf von Löwensterns Liedern, also eine nicht unbeträchtliche Zahl, haben sich in Schlesien mit seinen Singweisen im Gebrauch erhalten; wir finden sie noch in dem alten in der Mitte des vorigen Jahrhunderts erschienenen Breslauer Gesangbuche unter Hinweisung auf ihre eigenen Melodieen. Daß

aber damit wirklich die Singweisen des Dichters gemeint seien, lernen wir aus dem 1747 von dem Organisten Christoph Heinrich Lau gestochenen und herausgegebenen Melodieenbuche des Hirschberger Organisten L. B. Reimann. Denn bis auf einen einzigen Fall, wo dieser zu einem Liede Löwensterns eine neue Singweise erfand, hat er dessen Melodieen aufgenommen; mit solchen Veränderungen freilich, wie damit um seine Zeit selten eine ältere Weise verschont blieb. Wir ordnen diese Melodieen nach den Beziehungen, unter welche wir die Lieder selbst, ihrem Inhalte zufolge, zusammengestellt haben, und werden finden, daß bei der Wahl fast keine derselben versäumt worden ist.

Schon das erste derselben, ein Lied über den Wahlspruch des letzten Herrn unseres Dichters, Herzogs Carl Friedrich und seiner Gemahlin Sophia Magdalena „Ich tröste mich Gottes Hülfe" finden wir in dem alten Breslauer Gesangbuche (Nr. 1475) mit Hindeutung auf seine eigene Melodie:

Herr, erhöre mein Gebet
Das ich jetzund für dich trage,
Laß für deine Majestät
Kommen mein Geschrei und Klage
Tröste mich in meiner Noth
O mein Gott!

Es ist mitten unter den schwersten Drangsalen des dreißigjährigen Krieges entstanden, es zeigt — zumahl in seiner fünften bis 11ten Strophe — eine Menge von Beziehungen auf dieselben, ja, es ist aus einem persönlichen Verhältnisse des Dichters hervorgegangen. Dennoch eignet ihm eine allgemeinere Bedeutung, die es dem Schwergeprüften in allen Zeiten werth machen muß. Geduld, Fassung, fromme Zuversicht unter herben Bedrängnissen, leuchten aus ihm hervor, als das kräftigste Heilmittel gegen dieselben. Seine Melodie hat das Hirschberger Melodieenbuch, bis auf die Veränderung des dreitheiligen Taktes in den geraden, und die Versetzung aus F in D (mit großer Terz), dem Wesentlichen nach unverändert wiedergegeben. Später erst trat diesem Liede ein anderes von gleicher Strophe zur Seite, und drei dazu erfundene Singweisen neben die seinige; Knorrs von Rosenroth Morgenlied: „Morgenglanz der Ewigkeit." Löwenstern hat dem Schlusse seiner Melodie, die sich durchweg in dreitheiligem Takte bewegt, dadurch einen besondern Nachdruck gegeben, daß er ihre letzte kurze Zeile in geradem Takte singt, und dadurch den Anruf „o mein Gott" auszeichnet; ein Zug, der freilich durch die neuere Bearbeitung verwischt worden ist.

Ähnlichen Inhalts ist das kurze Betlied

Christe du Beistand deiner Kreuzgemeine rc. *)

(Nr. 719 des alten Breslauer Gesangbuches); ein herzlicher Seufzer um Errettung aus allgemeiner Noth. Während neuere Choralbücher (unter andern Schichts) es auf die Melodie verweisen: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen rc. hat des Dichters Vaterland die von ihm dazu gesungene beibehalten, und auch Joh. Sebastian Bach hat sie jener andern vorgezogen (Choralgesänge, 210), wie sie es denn wohl verdient. Dieser große Meister giebt sie in ihrem unveränderten Tonumfange von D mit kleiner Terz, das Hirschberger Melodieenbuch (Nr. 111) versetzt sie nach E; beide streifen ihr den rhythmischen Wechsel ab, der sie in ihrer ursprünglichen Gestalt auszeichnet. Sie gehört zu

*) Beispiel Nr. 39.

denen unserer Sammlung, welche der Dichter und Sänger auch 4stimmig setzte; außer ihr sind es die des 14ten, die von dem ersten Abschnitte des 18ten, die erste des 20sten, die des 24., 25., 26., 29sten Liedes, während alle übrigen Melodieen — die 3stimmige des 19ten, 21sten und 22sten ausgenommen — nur von einer Grundstimme begleitet sind.

An Festliedern Löwensterns sind drei in das Breslauer Gesangbuch übergegangen, und haben ihre Weisen in die Kirche herübergenommen. Zunächst das 18te *), jenes Passionslied, das wir schon ausführlich beschrieben: „Heut ist, o Mensch, ein großer Trauertag" (Nr. 538. Br. G. B.), und dessen beide Melodieen wir in dem Hirschberger M. B. (Nr. 55. 66.) und nicht minder in Johann Sebastian Bachs Choralgesängen (Nr. 168. 171.) wiederfinden. Diese letzten haben ihre Tonart (G mit kleiner Terz) beibehalten, jenes behält sie nur für die Weise des Vorgesanges bei, und versetzt sie nach Fmoll bei der folgenden. Aber auch ihre rhythmischen Verhältnisse hat es angetastet. Die erste und dritte Zeile der ersten Melodie sind durch willkührliche Einschnitte in Halbzeilen zerstückt, die nachdrückliche Verdoppelung der drei letzten Töne jeder Zeile ist verwischt; eben so die verkürzten Töne der ersten, 3ten, 5ten, 7ten Zeile der 2ten Melodie, in der, bis auf den Anfangs- und Schlußton der Zeilen, alle übrigen zu gleicher Länge zurückgebracht sind. Dieser Singart hat auch J. S. Bach im Wesentlichen sich angeschlossen. Ein zweites Festlied ist der Himmelfahrtsgesang, Nachahmung des Hymnus: **Festum nunc celebre, magnaque gaudia:**

> Lobsinge doch, lobsing, o werthe Christenheit,
> Erhebe deine Stimm empor mit großer Freud,
> Und dicht ein schönes Lied auf diese liebe Zeit;
> Dieweil dein Oster Herr aufs neu itzt triumphirt
> Mit seiner Siegesfahn die hohen Wolken rührt,
> Dabei ihm billig denn solch Ehr und Lob gebührt.

In unserer Sammlung ist es das 24ste, im Breslauer Gesangbuche das 650ste. Seine vierstimmige Melodie schreitet frisch und kühn im dreitheiligen Takte daher, und entschiedene Anklänge des Mixolydischen, dem sie ihrem Tonumfange zufolge angehören würde, verleihen ihr kirchliches Gepräge. Lied und Weise fehlen dem Hirschberger Melodieenbuch. Das folgende, 25ste (in dem Br. G. B. das 696ste), Nachbildung des Hymnus: Veni creator spiritus:

> Komm heiliger Geist, zeuch bei uns ein
> Füll an durch deinen Gnadenschein
> Die Herzen, so du selber dir
> Zu deinem Dienst erschaffen hier ꝛc.

hat zwar auch mit dem Vorigen eine Weise gleichen Tonumfanges, sie erscheint indeß durchhin, auch in ihrer harmonischen Behandlung, unserem Gdur übereinstimmend. Doch ist sie kräftig, fließend, und der örtlichen Beliebtheit, die sie gefunden, wohl werth. Das Hirschberger Choralbuch weis't hier auf die Weise des Kanzelliedes: „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend", zurück (Nr. 284).

Von Löwensterns Psalmliedern begegnen uns zwei, das achte und zehnte, in dem Breslauer Gesangbuche mit Hinweisung auf ihre eigenen Melodieen (Nr. 205. 1226.), und in Bachs Choralgesängen

*) Beispiel Nr. 40.

mit Tonsätzen dieses großen Meisters über die von dem Dichter dazu gesungenen (147. 246.). Das erste derselben ist über den 121sten Psalm gedichtet:

Wenn ich in Angst und Noth mein' Augen heb' empor
Zu deinen Bergen, Herr, mit Seufzen und mit Flehen,
So neigst du mir dein Ohr,
Daß ich nicht darf betrübt von deinem Antlitz gehen *).

Das zweite über den 149sten Psalm, den vorletzten des Psalters:

Singt dem Herrn ein neues Lied
Die Gemeine soll ihn loben,
Weil er ihren Grenzen Fried
Hat versprochen hoch von oben.
Israel sich freue dessen
Welcher ihn gemachet hat,
Und in Ängsten schaffet Rath,
Seiner soll er nicht vergessen!

Den dreitheiligen Takt der Melodie des ersten hat der spätere Meister in den geraden verändert, in der des zweiten hat er einiges rhythmisch mehr zusammengedrängt, wie man bei der Vergleichung leicht finden wird. Bei dem ersten stimmt ihm das Hirschberger Melodieenbuch überein (Nr. 127.), das die Melodie, wie er sie aus F nach Es versetzte, nur um einen halben Ton, in E, herabgestimmt hat; für das 2te hat der Organist Reimann eine neue Melodie erfunden (Nr. 139.), von der wir nicht wissen, in welchem Umfange sie sich verbreitet hat.

Welche der 4 Melodieen des Jesusliedes (Nr. XV.):

Jesu meine Freud und Wonne,
Jesu meines Herzens Sonne,
Jesu meine Zuversicht,
Jesu meines Lebens Licht,
Jesu, Brunnquell aller Güte,
Jesu, tröste mein Gemüthe,

das Breslauer Gesangbuch (in welchem es die 294ste Stelle einnimmt) als dessen eigne hat bezeichnen wollen, auf die es zurückweist, ist nicht klar. Hat man eine einzige dafür angewendet, so mag, da alle einander anklingen, die aus ihnen neugebildete wohl ihre wesentlichen Züge vereinigt haben. In dem Hirschberger Choralbuche von 1747 (Nr. 31.) finden wir alle 4 aufgenommen, und sie den einzelnen Strophen des Liedes, ganz nach Vorschrift des Dichters, zugetheilt. Nur ihre Tonart indeß ist dort unverändert geblieben, und die wesentlichsten Züge ihrer melodischen Wendungen. Dagegen sind in der ersten Weise alle punktirten Noten getilgt, so wie, in ihrer 4ten Zeile die nachdrucksvolle Verdoppelung des Rhythmus zu den Worten: Jesu meines Lebens Licht. In der zweiten hat der dreitheilige Takt dem geraden weichen müssen, in der dritten ist der Wechsel des dreitheiligen und geraden Taktes verwischt, die

*) Beispiel Nr. 41.

Verdoppelungen, die punktirten Noten; alles dieses ist auch in der vierten ausgemerzt, und der rhythmische Wechsel in der letzten Zeile, zu den Worten

meine Seel' an meinem Ende
Jesu nimm in deine Hände

an dessen Stelle hier Verdoppelung der Töne getreten ist, und ein neuer, halber Tonschluß, an die der öfteren Wiederholung dieser Schlußzeile.

Das Loblied (Nr. XII.)

Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit *),
Lob' ihn mit Schalle, wertheste Christenheit,
Er läßt dich freundlich zu sich laden,
Freue dich, Israel, seiner Gnaden ꝛc.

als „Alcaische Ode" bezeichnet, nimmt in dem Breslauer Gesangbuche die 1222ste Stelle ein. Seine eigne Melodie, auf welche dort zurückgewiesen wird, bewegt sich in dreitheiligem Takte, und ist eine von denen, wo das Versmaaß weniger durch Länge und Kürze, als durch das Taktgewicht dargestellt werden soll. Das Hirschberger Choralbuch (Nr. 303.), die Grundzüge der Weise und auch deren Taktart beibehaltend, hat sich Veränderung einzelner Rhythmen und melodischer Wendungen, nicht eben verbessernd, erlaubt; Joh. Sebastian Bach hat in seinen Choralgesängen (Nr. 222.) dieser Singart sich angeschlossen, die vielleicht früher schon die allgemein aufgenommene gewesen war.

Endlich hat das Breslauer Gesangbuch auch das Morgenlied und Abendlied Löwensterns, welche unsere Sammlung enthält, sich angeeignet (1763, 1862.). Das erste, das dort an der 27sten Stelle steht, Morgensegen überschrieben:

Ich sehe mit Wonne
Die goldene Sonne
Bricht wieder herein;
Das Dunkele weichet
Der Monde verbleichet
Durch helleren Schein

geht durchaus im 3theiligen Takte daher, den man auch wohl als triplirten — nach der 2 gemessenen, nach der 3 gegliederten — sich denken kann. Das Hirschberger Melodieenbuch (Nr. 296.) hat diese rhythmische Gestaltung beibehalten, und sich begnügt, die Singweise aus F nach Edur zu versetzen, die punktirten Noten (die erste und 3te Zeile ausgenommen) zu verwischen, und einige Schlußfälle anders zu wenden. Was dagegen den „Abendsegen" Löwensterns — Nr. 28, im Breslauer G. B. 1862 — betrift, dessen erste Strophe dahin lautet:

Mein' Augen schließ ich jetzt in Gottes Namen zu **)
Dieweil der müde Leib begehret seine Ruh,
Weiß aber nicht, ob ich den Morgen möcht' erleben,
Es könnte mich der Tod vielleicht noch heut' umgeben ꝛc.

---

*) Beispiel Nr. 42.
**) Beispiel Nr. 43.

so ist dessen Singweise, in Takt und Tonart unverändert, in das Hirschberger Melodieenbuch (Nr. 317.) übergegangen, und nur ihre 3te Zeile weicht etwas ab von ihrer ursprünglichen Fassung. Diese Melodie ist die einzige, der wir auch in Freilingshausens Gesangbuche von 1741 (Nr. 1520.) begegnen, wie sie denn auch in J. S. Bachs Choralgesängen (Nr. 258.), ihrer ursprünglichen Gestalt übereinstimmend, erscheint.

Daß Löwensterns Lieder und Melodieen über sein Vaterland Schlesien hinaus, auch nach Sachsen hin sich verbreitet hatten, sehen wir daran, daß ihrer sieben — die zuvor genannten — in J. S. Bachs Choralgesängen angetroffen werden; dieser große Meister hat unseren Dichter ohne Zweifel auch als Sänger geschätzt. Selbst das Hirschberger Choralbuch hat deren nur zwei mehr, denn finden wir gleich in ihm die Weisen des ersten, 15ten und 27sten der „Apelles-Lieder", welche Bach nicht hat, so mangelt ihm dagegen die des 10ten, die bei diesem angetroffen wird, es hat sie mit einer neuen vertauscht, für die man die ältere schwerlich hingeben wird. Nur drei unter allen tönen noch hinein in den Kirchengesang unserer Tage. Zunächst die des Abendsegens, des 28sten unter den Apelles-Liedern: „Mein' Augen schließ ich jetzt ꝛc." sie erscheint in Schichts Choralbuch (147) und in dem Kühnauschen (2te Ausgabe von 1817, Nr. 205.), wie sie denn unter allen die am meisten allgemein verbreitete ist. Außerdem hat Schicht noch die des 8ten und 12ten Liedes: „Wenn ich in Angst und Noth" (358) und „Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit" (96), deren letzte er als mixolydisch bezeichnet, sie mit einem halben, dieser Tonart eignen Schlusse endend, wogegen er sie auf geraden Takt zurückgebracht hat.

Die vorangehende Betrachtung der Singweisen Löwensterns, zumahl derjenigen, welche in der evangelischen Kirche heimisch wurden, hat uns gezeigt, daß ihr Sänger vor Allem in nachdrücklicher Wortbetonung, in rhythmischer, dieser gemäßen Ausgestaltung, seltener in der Tonart, ihnen Bedeutsamkeit zu geben trachtete, daß aber eben dieses von der Folgezeit ihnen meist abgestreift wurde, die sich, dem Wesentlichen nach, selbst ihre größesten Tonmeister eingeschlossen, allein an ihre melodischen Wendungen hielt. Es sei dies hier vorläufig, als Thatsache, hingestellt; wir kommen später darauf wiederum zurück, wenn wir das Verhältniß der Späteren zu ihren Vorgängern näher betrachten.

Wir beschäftigten uns bisher mit Setzern und Sängern geistlicher Melodieen, die, an dem äußersten westlichen Ende Deutschlands, mitten in seinem Herzen, in seinen östlichen Marken thätig, in ihren Werken uns Nachklänge des 16ten Jahrhunderts boten. An den äußersten nordöstlichen Grenzen deutscher Zunge werden wir nun, was uns bisher noch nicht begegnete, einen Dichter-, und einen Sängerkreis in evangelischem Sinne vereinigt finden, gegründet auf jenen vorzüglichen Meister, der am Schlusse des ersten Theiles dieser Blätter unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Zu beiden, die wir hier unter dem Namen der „Preußischen Tonschule" zusammenfassen, haben wir jetzt unsern Blick zu wenden.

Zweiter Abschnitt.

Die Preußische Tonschule.

Mit der durch Eccard begründeten Tonschule, in der, seinem Vorgange nach, zumeist die Liedform gepflegt wurde, und der wir manche trefliche Kirchenweise verdanken, hängt die, gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in der Hauptstadt Preußens aufblühende Dichterschule genau zusammen, aus der viele, noch gegenwärtig in unserem geistlichen Gesange fortlebende Lieder hervorgingen. Schon die genaue Beziehung beider, der Dichter- und der Tonschule Preußens, mit jenem ausgezeichneten Künstler, der am Schlusse unseres Berichtes über den evangelischen Kirchengesang im 16ten Jahrhunderte uns vorzugsweise beschäftigte, veranlaßt uns, die fernere Darstellung eben da wieder aufzunehmen, wo wir sie abbrachen.

Nachdem Johannes Eccard im Jahre 1608 Königsberg verlassen, und sein Amt als Capellmeister an dem Churfürstl. Hoflager zu Cölln an der Spree angetreten hatte, blieb die Stelle des Preußischen Capellmeisters ein halbes Jahr lang unbesetzt. Johann Croker, der als Vicecapellmeister die Aufwartung bei Reisen des Churfürstlichen Hofes nach der Absicht Joachims Friedrich hatte übernehmen sollen, sich deshalb auch wohl dort anwesend befand, hatte jene andere, höhere und unabhängigere Stellung schon bei Gelegenheit der Versetzung Eccards angelegentlich nachgesucht; er mag durch sein wiederholtes Anhalten ihre endliche Vergebung verzögert haben, bis sie ihm zuletzt, durch die Bestallung vom 18. Januar 1609, wirklich ertheilt wurde. Allein schon in den ersten Jahren seiner neuen Amtsführung finden wir ihn klagend, beschwerdeführend, bittend. Es konnte nicht fehlen, je unabhängiger die Stellung des Capellmeisters damahls war, je strenger die Unterordnung der ihm untergebenen Tonkünstler, daß ein Zwischenreich von einiger Dauer die Bande des Gehorsams bedeutend lockern, eine unkluge Strenge aber selbst offenen Widerstand herbeiführen mußte. Croker, nicht, gleich seinem Vorgänger, eines milden, freundlichen Sinnes bei entschiedener, ernster Festigkeit, nicht der Achtung genießend, die, neben großen Künstlergaben, ein frommer, fleckenloser Wandel jenem gewann, zeigte sich gleich im Beginn unzufrieden, habsüchtig, unfriedlich. Mit Recht mochte er klagen, daß es an mehren zur Kirchenmusik nöthigen Instrumenten mangle, weil die vorhanden gewesenen verbracht seien; allein daß er dabei zugleich den Churfürsten bat, ihm das Kostgeld für die Capellknaben zu erhöhen, ihm selbst aber für seine treuen Dienste etwa 20 Last Korn zu verehren, konnte, bald nach Antritt seines Amtes, und bei den von ihm bevorworteten nothwendigen Ausgaben, keinen guten Eindruck machen. Nicht lange nachher tritt er den Churfürsten an, zwei Instrumentisten, die ihn mit übler Nachrede verfolgten, ihren Unfug scharf zu verweisen, und allen Capell-Verwandten den ihm schuldigen strengen Gehorsam einzuschärfen; jenen Gehorsam, den er selber nicht hatte zu gewinnen vermocht, und zu dem nun der ferne Herr ihm verhelfen sollte! Bei so unangenehmen Verhältnissen mochte es ihm ganz gelegen kommen, daß in Schlesien, seinem Vaterlande, ihm ein Erbtheil zufiel, und er davon Veranlassung nehmen konnte, um Urlaub für eine Reise dahin zu bitten, damit er das Angefallene erheben könne. Allein nach seiner Rückkehr wurde das Übel nur ärger. Man beschuldigte ihn der Trunksucht; zwei Capell-Verwandten hatten ihn, den Taumelnden, öffent-

lich mit Schimpfreden verfolgt, er war zu einer Klage genöthigt gewesen, der durch ein ärztliches Zeugniß „daß er colicam passionem bekommen habe, und nicht betrunken gewesen sei" von ihm Nachdruck gegeben werden mußte, damit er nicht durch sein Benehmen selbst schon als beschimpft erscheine. Bald nach dem Jahre 1620 scheint er verstorben zu seyn, die ihm untergebene Capelle in nicht erwünschtem Zustande hinterlassend. An Bewerbern um seine Stelle fehlte es nicht, selbst an bedeutenderen; doch erschien es zweifelhaft, ob bei der eingerissenen Verwilderung während der ungeeigneten Amtsführung eines Mannes, den wir nach dem Wenigen, was von seinen Werken uns aufbehalten geblieben, nicht einen unbegabten nennen dürfen, einer unter ihnen seiner Aufgabe gewachsen seyn werde. Die Besseren unter den Capell-Verwandten fühlten lebhaft das Bedürfniß einer kräftig leitenden Hand, schon um der Ehre ihrer Kunst willen; der Tenorist Zacharias Ebel ging so weit, sich selbst mit einer Vorstellung an den Burggrafen zu wenden, worin er bat „die vacante Capellmeisterstelle nicht mit den Personen zu besetzen, welche sich bis jetzt gemeldet, wenn sie gleich Professoren oder Magistri seyen, denn sie verständen nichts von der Leitung eines Chores; er selber werde ihm einen dazu tüchtigen Mann vorschlagen." Ob dieses wohlgemeinte, wenn auch voreilige Gesuch berücksichtigt worden sei, wissen wir nicht; wir ersehen nur aus einem Berichte des Hofmeisters, Burggrafen, Kanzlers und Marschalls, vom 31. August 1622 an den Churfürsten, daß, seinem Verlangen gemäß, der Capellmeister J a c o b S c h m i d t nebst andern Musikern sich auf die Reise zum Churfürstlichen Hoflager begeben hatten, und erfahren dadurch den Namen von Crokers Nachfolger, von dem jedoch weder Werke uns aufbehalten geblieben sind, noch Berichte über seine Leistungen. Erst fünf Jahre später, um 1627, finden wir den Mann in jener Stellung, über den wir nun ausführlicher zu berichten haben. Hatte dieser bis dahin den von seinem Meister, Eccard, ausgestreuten Samen treulich gepflegt, so war ihm nunmehr auch vergönnt, in weiterem Kreise thätig zu seyn; herstellend, fördernd, in dem Sinne dieses seines Vorgängers, was wegen Mangels an verständiger Leitung verwildert und zurückgeblieben war.

Johann Stobäus.

Johann Stobäus war, zufolge der Umschrift seines Bildes vor dem ersten Theile seiner Preußischen Festlieder, auf dem er im Jahre 1642 als ein 62jähriger vorgestellt ist, im Jahre 1580 zu Graudenz geboren. Daß er ein Schüler Eccards gewesen, bezeugt nicht allein dieser selbst auf dem Titel des ihm gewidmeten Hochzeitgesanges (1607), sondern es wird auch in der großen Anzahl von Lobgedichten oft wiederholt, von denen die meisten seiner Werke begleitet sind; in der Vorrede zu seinen bei Georg Rheten in Danzig, 1634 erschienenen Choralen nennt ihn das geistliche Ministerium zu Königsberg einen F u n d a m e n t a l d i s c i p e l des weiland Ehrenvesten, Achtbaren und kunstreichen Johannis Eccardi, gleichwie dieser ein Fundamentaldiscipel des hochberühmten und weltkündigen Orlandi gewesen. Über die Dauer und die Jahre seiner Lehrzeit sind wir nicht unterrichtet. Eccard selber bezeugt, daß er l a n g e sein treuer Lehrmeister gewesen, und wenn wir nun Stobäus bereits im Jahre 1603 als „der Stadt Kneiphof Cantor" genannt finden, so dürfen wir annehmen, daß er in dem letzten Jahrzehend des 16ten Jahrhunderts, wohl als Capellknabe zuerst, unter die Leitung seines Meisters gekommen, und unter derselben, später etwa als Gehülfe, bis zu seiner Anstellung geblieben sei, also bis in die ersten Jahre des 17ten Jahrhunderts. Wahrscheinlich hatte die in den Jahren 1601 und 1602 in

Königsberg herrschende Pest seinen Amtsvorgänger hingeraft, und ihm war, auf die Empfehlung seines hochgeachteten Lehrers, seine erste Anstellung an der Kneiphofer Domkirche zu Theil geworden; so daß auch das Jahr 1603, in welchem er zuerst mit einem Hochzeitliede auf die Vermählung des Kneiphofer Rathsherrn Albert Rackau (mit Esther Rabe) auftritt, das Jahr seines Amtsantrittes war. Einige Jahre später, um 1607, sehen wir ihn eine eheliche Verbindung schließen, mit Elisabeth Hausmann, nachgelassenen Tochter Christoph Hausmanns, Bürgers zu Königsberg. Sein treuer Lehrer selbst besang dieses Hochzeitfest durch ein lateinisches Motett zu 6 Stimmen auf die Worte: Der Herr kennet die Tage der Unbefleckten, ihr Erbtheil wird ein ewiges seyn: sie werden nicht zu Schanden werden in der bösen Zeit, und in den Tagen der Hungersnoth werden sie satt werden; eine Wahl, die ein schönes Zeugniß ablegt für seine herzliche Liebe gegen den Sohn seines Geistes. Diese Ehe war indeß von nur kurzer Dauer, denn schon 10 Jahre später, um 1617 (am 10ten Juli), finden wir ihn zu einer anderen schreiten mit Frau Regina, David Möllers Wittwe. Auch diese Vermählung blieb nicht unbesungen: Johann Peterson Sweelinck, Organist der Hauptkirche der Altstadt Amsterdam, Sohn des Peter Sweelinck, Schülers des berühmten Zarlino, feierte sie durch ein 8stimmiges lateinisches Motett auf die Psalmworte: „ich will dich lieben, Herr, meine Stärke". Aus dieser früheren Zeit der künstlerischen Thätigkeit unseres Meisters seit seiner ersten Anstellung bis zu seiner Ernennung zum Preußischen Capellmeister (1603—1627) sind uns dreißig Gelegenheitsgesänge auf Veranlassungen verschiedener Art aufbehalten, und sechs fünfstimmige Choralmelodieen, mit Einschluß der deutschen Litaney, die er um 1610 zu Königsberg bei Johann Schmidt herausgab. Pisansky *) führt außerdem noch vom Jahre 1624 vierstimmige lateinische Gesänge und geistliche Lieder zu 4 bis 10 Stimmen als Werke des Stobäus an; es hat sich davon jedoch in den Königsberger Bibliotheken nichts erhalten, und nur 3 Stimmbücher (Alt, Baß, sexta vox) einer in jenem Jahre zu Frankfurt a. M. unter dem Titel: Sacrae harmoniae gedruckten Sammlung haben sich dort auffinden lassen. Wir können daher über seine Leistungen während dieser Zeit aus eigener Anschauung nur unvollkommen urtheilen, dürfen indeß annehmen, daß sein Ruf als besonders geliebter Schüler Eccards, und seine eigene Tüchtigkeit in der Kunst, innerhalb dieses 24jährigen Zeitraums ihm einen ehrenvollen Namen, und eine Anzahl vermögender Gönner gewonnen, und so seine Ernennung als Preußischer Capellmeister herbeigeführt haben. Daß er selber darum nachgesucht, habe ich nicht finden können, setze also um so lieber voraus, daß man aus eigener Bewegung in ihm das Andenken seines treflichen Meisters und seine eigene Gediegenheit geehrt habe. Um die Zeit der Erledigung dieser Stelle befand er sich eben amtlos: aus welcher Veranlassung, ist unbekannt. Auf dem Titel mehrer Gelegenheitsgesänge des Jahres 1626 nennt er sich nicht mehr, wie sonst „der Stadt Kneiphof Cantoren" sondern „Musicus und Bürger obgemeldeter Stadt Kneiphof", auch wohl „ausgedienter Tonkünstler" (musicus emeritus); erst im folgenden Jahre 1627 in der Aufschrift eines Hochzeitgedichtes für David Platner und Maria Gretschen tritt er auf mit dem Titel „Churfürstl. Durchlaucht in Preußen Capellmeister". Es war ihm dadurch zwar eine ehrenvolle Stellung zu Theil geworden, aber kaum eine auskömmliche äußere Lage, zumahl die Bestimmung seines amtlichen Einkommens sich noch über das folgende Jahr hinaus verzögerte. Durch wirkliche Noth gedrungen trat er daher in einer bescheidenen Vorstellung (ohne Tag und Jahrzahl) den Churfürsten Georg Wilhelm an, worin er klagt, daß er höchlichen Mangel

---

*) § 258 des noch ungedruckten zweiten Theiles seiner Literargeschichte Preußens.

an Holz leide, und bittet ihm damit behülflich zu seyn, in Erwägung, „daß er die Capell-Jungen, so täglich in der Kirchen aufwarteten, nicht allein mit Essen und Trinken, sondern freier Wesch, und bei Winterzeit mit einer sonderlichen warmen Stub versehen müsse.“ Allein die damahligen Kriegsjahre, und die bedrängte Lage des Fürsten hinderten die baldige Abhülfe, theilnehmende Freunde unterstützten zwar den Darbenden, konnten indeß nicht hindern, daß er in drückende Schulden gerieth. Später freilich wurde sein Einkommen dahin festgestellt, daß für die Bestellung der Capelle — den Unterhalt aller dazu gehörigen Personen, ihn eingeschlossen, und nur mit Ausnahme der Instrumentisten, denen die 4 Regimentsräthe von dem Ihrigen einem jeden 50 thlr. gaben — man ihm 1000 Gulden (333⅓ thlr. unseres Geldes), 26 Tonnen Tafelbier, 4 Hofkleidungen auf 4 Knaben, und $\frac{6}{8}$ Brennholz bewilligte; allein für die Vergangenheit wurde ihm nichts vergütet, und von diesem Einkommen konnte er zu Tilgung seiner Schulden nichts zurücklegen, wenn er, seiner Pflicht gemäß, und zu Aufrechthaltung seiner eigenen Ehre, bei den sonn- und festtäglichen Aufführungen in der Schloßkirche alles auf das beste bestellen, und daneben noch für eine zahlreiche Familie sorgen sollte. Namentlich sind uns zwei Töchter genannt, die er aussteuerte, und die Feier ihrer Vermählungen selber besang. Die älteste, nach ihrer Mutter Regina genannt, verheirathete er am 28sten Januar 1636 an Johann Bilau, Pastor zu Balga, die jüngere, Agnes, an Johann Renn, Collegen der Domschule im Kneiphof, am 7ten Juni 1639; beide, nach seinen Verhältnissen ehrenvoll und anständig. Seine beiden Schwiegersöhne haben in der fünften Stimme des ersten und zweiten Theiles seiner 1642 zu Elbing erschienenen Festlieder ihre dankbaren Gesinnungen und ihre große Achtung gegen ihn in lateinischen Gedichten ausgesprochen. Der Gatte der älteren Tochter deutet an, daß sein verehrter Schwäher nicht nach irdischem Gute, sondern nach himmlischem trachte, daß er nicht Reichthümer sammle, gleich Andern, sondern nur strebe, den Seinigen in gottgeweihten Werken einen unsterblichen Namen zu Verherrlichung seines Vaterlandes zu hinterlassen. Und er hatte Recht so zu reden, denn äußere Vortheile hatte Stobäus durch Herausgabe seiner Werke nicht gewonnen, ja kaum seine Lage dadurch zu bessern vermocht. Er hinterließ vielmehr eine drückende Schuldenlast, und seine Erben, unter denen noch Minderjährige, Unversorgte sich befanden, und die um der Ehre seines Namens willen seinen Gläubigern gerecht werden wollten, sahen sich, bei dem Mangel ausreichender Mittel, genöthigt, den Churfürsten Friedrich Wilhelm um Schutz gegen den Andrang jener anzugehen. Der gütige Fürst erließ auch sofort einen Befehl an das Kneiphöfer Gericht, die Regulirung des Nachlasses auf einen gütlichen Vergleich mit den Gläubigern des Verewigten „sonderlich den vermögenden, möglichsten Fleißes zu richten, damit es der schimpflichen cessio bonorum nicht bedürftig, sondern, wo möglich seine Nachgelassenen in etwas seiner Verlassenschaft sich zu erfreuen haben möchten.“ Dem Gerichte wird dieses ernstlich an das Herz gelegt, zunächst, wie der Befehl anerkennt: „in Erwägung seiner, bei Euch an Schule und Kirchen eine geraume Zeit erwiesenen, treufleißigen Dienste.“ Wahrscheinlich erfolgte das Ableben des Meisters im Jahre 1646 in sechs und sechzigjährigem Alter. Bis in das Jahr 1645 besitzen wir Gelegenheitsgesänge von ihm, in denen immer noch ein reger Geist und ungeschwächte Kunstfertigkeit zu erkennen ist: in dem folgenden tritt einer von seinen Schülern, der Enkel des Kneiphofer Diaconus Georg Colb gleichen Namens mit einem fünfstimmigen Liede auf, als „Denk- und Dankmahl seines nunmehr seeligen höchstgetreuen Lehrmeisters, zu Bezeigung der stets treuen Pflicht, damit er sich ihm für seinen an ihn gewandten sonderbaren Fleiß für verbunden halte, so gut es seine wenigen Kräfte in dieser Kunst

jetziger Zeit vermöchten.“ Auch Stobäus hatte also gleich seinem Meister neben der Achtung, auch die Liebe der ihm nahe Stehenden zu gewinnen gewußt.

Sein Leben war, den äußeren Verhältnissen nach, ein mühevolles und dürftiges, aber es wurde gehoben durch seine Kunst, durch das ehrende Anerkennen hochgestellter, oder doch vermögender Gönner, und durch die Liebe treuer gleichgesinnter Freunde. Billig hätten wir von seiner Kunst nun zuerst zu reden, allein das Eigenthümliche ihrer Gestaltung wird uns am sichersten deutlich werden aus den geistigen Berührungen, die durch seine Lebensverhältnisse herbeigeführt wurden; wir ziehen es daher vor, über seine Gönner und Freunde eben hier zu berichten.

Unter den ersten ist nun vor allen der Churfürst Friedrich Wilhelm zu nennen, dem Mitlebende und Nachwelt verdientermaaßen den Namen des Großen beigelegt haben, da er eben so sehr als Held den Feinden seines Landes sich furchtbar zu machen, als jede edle geistige Regung väterlich zu fördern und zu pflegen, alles aber, was er schuf, auf dem festen Grunde eines wohlgeordneten Gemeinwesens zu erbauen verstand. Wie er, unter schweren Umständen, nach Vermögen für unseren Meister gesorgt, wie gnädig und liebreich er zu Gunsten seiner Nachgelassenen sein gewichtiges Vorwort eingelegt, haben wir eben zuvor gesehen. Sein Wohlwollen konnte freilich erst die letzten Lebensjahre unseres Meisters verschönen, um so erfreulicher wurde aber auch das Ende von dessen Laufbahn dadurch gekrönt, indem er ihn befähigte, ein würdiges Denkmahl seines Strebens der Nachwelt zu hinterlassen. Churfürst Fr. W. fand an Eccards wie an Stobäus geistlichen Tonsätzen ein großes Wohlgefallen, und weil die früheren Auflagen der Choräle und Festlieder des ersten gänzlich verkauft oder durch vielen Gebrauch vernutzt waren, unterstützte er mit Freude das Unternehmen einer neuen Herausgabe, bei der Stobäus dasjenige beizufügen gedachte, was an treflichen alten, oder erst später allgemein verbreiteten Kirchenweisen sein Meister noch nicht gesetzt, oder was er selber an eigen erfundenen, in dessen Sinne ausgestalteten Festgesängen bei kirchlichen Aufführungen erprobt hatte. Die für jene Zeit bedeutende Summe von 420 Stück Dukaten bewilligte der Churfürst für diesen Zweck, und dieselbe wurde auf seinen Befehl durch die Oberräthe auf die fiskalischen Gefälle angewiesen. Allein diese gingen nur spärlich ein, oder die eingehenden wurden durch spätere Anweisungen der Oberräthe auf mehr Begünstigte gekürzt, so daß es einer wiederholten Bitte des Meisters an den Churfürsten bedurfte, der älteren Anweisung unbedingt den Vorzug zu verschaffen, um die Kosten seines Unternehmens durch baldige Erhebung decken zu können. Dies geschahe denn auch, und mit herzlicher Dankbarkeit erwähnt Stobäus dieser Unterstützung in der Zueignung der Festlieder an seinen hohen Gönner. Als derselbe (sagt er dort) nach dem seeligen Hintritte seines Vaters Herr seiner Lande geworden, habe er diesen hohen Beruf — in blühender Jugend fast dem Salomo gleich — mit der festen Zuversicht angetreten, der HErr werde ihm, den er gewürdiget, seine Stelle auf Erden zu vertreten, mit seinem Geiste beiwohnen, und so das allgemeine Weltwesen nach seinem Wohlgefallen lenken und führen helfen. Es sei in schweren, zerrütteten Zeiten geschehen, aber dennoch habe jene fromme Zuversicht neben kräftiger Leitung ihn erreichen lassen, was dem glückseeligen Könige des israelitischen Volkes nur bei immerwährendem Friedenstande gelungen sei, nämlich, dem Namen des Herrn ein Haus zu bauen. Was nun auch ihm, dem Herausgeber, an Förderung zu Theil geworden sei, um seine und seines Lehrmeisters Kirchen-, Fest- und andere, zu Gottes Ehre gemachten Lieder der Öffentlichkeit übergeben zu können, dürfe er ohne hoch strafbaren Undank nicht verschweigen. Nicht des Churfürsten halber, denn dieser sei viel geneigter, fürstliche und Helden Thaten zu verrichten, denn ihrentwegen sich loben zu lassen. Aber ein jeder, dem dieses Werk

zu Handen kommen, dem es in gemeiner Versammlung oder daheim zu Christlicher Andacht dienen möchte, sei der Dankbarkeit gegen den zu erinnern, der dazu geholfen habe, und für den er, seines Wohlthäters treuer Unterthan und Diener, Gottes Seegen herabflehe.

Stobäus frühere Stellung als Cantor der Kneiphofer Schule, bis zum Jahre 1626, setzte ihn im Beginne seiner künstlerischen Thätigkeit mehr mit den dortigen städtischen Behörden und den Bürgern in Verbindung, als mit dem Adel Preußens, zu dem sein Meister als in unmittelbare Nähe eines, mehre Jahre mindestens, in Königsberg anwesenden Fürsten gestellt, schon eher in Verhältnisse treten konnte. Allein seine Gaben und Leistungen gewannen ihm die Gunst auch von Personen dieses Standes, unter denen wir Eustach Christoph von Schlieben auf Nordenberg und Bavien genannt finden, vor allen aber Johann Caspar von Leßgewang, Erbherrn auf Lieskén, dessen Sterblied Stobäus um 1640 setzte. Er nennt diesen seinen Gönner „einen besonderen Liebhaber und Beförderer der Edlen Musik"; auch Simon Dach rühmt ihn wegen adliger Gesinnung und Liebe zur Tonkunst, deren er wohl kundig war; er singt von ihm:

Mußte nicht das Herz ihm wallen,
Wenn er hört' ein Lied erschallen
Und auch selber allermeist
Lieblich mit pflag einzustimmen
Und so Wolken durchzuklimmen?

Unter bürgerlichen Häusern standen unserem Meister besonders nahe die Familien der Lepner, Alte, Thilo und Schimmelpfennig. Für Hiob Lepner, Bürgermeister der Altstadt, der schon 1635 mit Tode abging und den er rühmt als „seinen Patron und alten Freund, so wie gar unvergleichlichen Liebhaber und Beförderer der edlen Musik-Kunst", setzte er zum letzten Abschiede Simon Dachs, demselben gedichtetes Lied:

O wie selig seid ihr doch ihr Frommen
Die ihr durch den Tod zu Gott gekommen,

und wohl durfte der Dichter darin singen:

Ihr seid entgangen
Aller Noth, die uns noch hält umfangen,

denn von Lepner wird uns berichtet, daß sein Leben keine andere Würze gekannt als Arbeit, Mühsal, beschwerliche Reisen, und was das Traurigste gewesen, des Vaterlandes Untergang vor Augen zu haben; aber auch dieses Bittere habe er zu würzen gewußt durch die himmlische Tonkunst, deren er nie satt werden können. Eine gleiche Liebe weihte dieser Kunst auch Urban Lepner, Archidiaconus der Altstädter Kirche, und Anna Lepner, Gattin des Georg Colb, Diaconus des Kneiphofer Domes, eine allgemein hochgeachtete Frau, welche an Stobäus Gesängen sich zu erquicken und zu trösten liebte, und auf deren Wunsch er noch bei ihrem Leben ihr Sterblied setzen mußte. Christoph Alt aus Culmbach in Franken — ihn nennt Stobäus der Kirchen zu St. Annen in der Vorstadt Elbing „reinen und treuen Prediger" — finden wir um 1633 mit 13 anderen, „allesambt der edlen Music zugethanen Freunden und Liebhabern" zu Elbing versammelt; Stobäus begrüßt sie dort mit einem 5stimmigen Motett auf Sirachs güldene Regel: Freuet euch der Barmherzigkeit Gottes, und schämet euch seines Lobes nicht; und 4 Jahre später (1637) sind dieselben Männer, nur mit Ausnahme des vielleicht unterdeß verstorbenen Jacob Trage, Cantors der Altenstadt zu Elbing, nebst noch 5 andern eben dort vereint in einer Zusam-

menkunft „Gott zu Ehren, und zu Beförderung der edlen Musik"; ein Verein, dem Stobäus ein Ehrengedächtniß aufrichtet durch einen achtstimmigen Tonsatz von „Davids Buß und Glaub in seinem 130sten Psalm: Aus der Tiefen rufe ich zu dir." Er hatte diesen Psalm gewählt mit Bezug auf den kurz zuvor geschlossenen, eifrig gewünschten Frieden zwischen Polen und Schweden, dessen Feier die versammelten Freunde durch Veranstaltung einer geistlichen Musik zu begehen gedachten; er hatte dabei in frischem Andenken an das Elend, das der Krieg über sein Vaterland gebracht, und dessen Ursache Gottes Gnade nun entfernt habe, vor Allem dessen 6ten und 7ten Verses sich erinnert: „Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zur andern; Israel hoffe auf den Herrn, denn bei dem Herrn ist die Gnade, und viel Erlösung bei ihm". Wie nun Christoph Alt daran eine besondere Freude gehabt, so ging er ihn einige Jahre später (1640) um einen Gesang an, sich in schwerer Anfechtung zu erquicken, und empfing von ihm, unter der Aufschrift: „Aufrichtiger, beständiger, rechtgläubiger Christen kräftiger Trost" ein fünfstimmiges Motett über die Anfangsverse des 5ten Capitels im Buche der Weisheit: „Der Gerechte wird stehen mit großer Freudigkeit wider die so ihn geängstet, und so seine Arbeit verworfen haben." Seiner nahen Verbindung mit dem Hause der Thilo werden wir gedenken, wo wir von seinen Dichtern, zugleich seinen nächsten Freunden, zu berichten haben. Einen vorzüglichen Beschützer endlich gewann ihm seine Kunst, wenn auch später, an Lorenz von Harlem, Bürger und Meltzenbräuer in der Altstadt Königsberg, einem sehr begüterten, vorzüglich gebildeten Manne. Diesem „großen Liebhaber der edlen Music, und seinem vielgeneigten Gönner und Gutthäter" setzte er um 1639 „der Israelitischen Kirchen Danklied aus dem 12ten Capitel des Jesaias: Ich danke dir, Herr, daß du zornig bist gewesen über mich, und dein Zorn sich gewendet hat, und tröstest mich ꝛc." Es waren zwei Gesänge, die er ihm in diesem Sinne widmete: ein 5stimmiges Motett über den schlichten Bibeltext, und ein Lied zu eben so viel Stimmen, das Simon Dach nach jenem gedichtet hatte, und noch mit einem Sonett an Harlem begleitete, worin er ihn rühmt, daß er verstehe „was an Stobäo sey", daß er manch schönes Lied wisse von ihm zu erzwingen, und ihn dann auffordert:

O fahret fort, und laßt den theuren Mann noch singen
So lang' als er uns lebt ꝛc.
Gott tröst uns nach der Zeit u. s. w.

Wenden wir uns nun von Stobäus Gönnern und Beschützern zu seinen näheren Freunden, als deren nächste und innigste wir schon seine Dichter bezeichneten: so sind Peter Hagen und Georg Reymann, schon seinem Lehrer Eccard näher befreundet, die frühesten unter ihnen. Jener zumahl unterstützte ihn mit Liedern für seine Festgesänge, deren er ihm 3 für den 1sten, 4 für den 2ten Theil derselben dichtete, wahrscheinlich während der Zeit, wo beide an der Kneiphofer Schule und Kirche gemeinschaftlich in Thätigkeit waren. Er verlor diesen älteren Freund schon im Jahre 1620 und ihn mußte der nähere Umgang mit seinen Altersgenossen ersetzen; Valentin Thilo, dem Vater, und Georg Weissel, seit 1623 Pfarrer der Roßgärtischen neuerbauten Kirche zu Königsberg. Von beiden hat ein jeder zehn Lieder beigesteuert zu seinen Festgesängen. Allein er sahe auch ein jüngeres Geschlecht, meist unter seinen Augen, noch heranreifen, das sich ihm, dem älteren Manne, freudig anschloß, und dessen Verein wir mit Recht als eine Preußische Dichterschule bezeichnen. Es waren Valentin Thilo der Sohn, Georg Mylius, Martin Wolder, und Andre, vorzüglich aber Heinrich Albert, Simon Dach, und Robert Roberthin, alle, mit Ausnahme des um 1599 bereits gebornen Wolder, Kinder der ersten Jahre des

17ten Jahrhunderts, denen er also insgesammt um fünf und zwanzig Jahre mindestens überlegen war. Mögen es im Allgemeinen dieselben Veranlassungen gewesen seyn, die gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts, in allen Ländern deutscher Zunge gleichzeitig, eine neue Dichtungsweise hervorriefen, zumahl auf dem Gebiete des geistlichen Liedes; in Preußen hat unfehlbar der von Eccard geweckte Sinn für die Tonkunst viel dazu beigetragen. Seine herrlichen Gesänge, für die er eine, von ihm auch zur Vollendung gebrachte, neue Form schuf, überflügelten noch bei weitem die treuherzigen, aber meist unbeholfenen Reime seiner Dichter, und diese werden nur wegen des großen Werthes jener erhalten bleiben können. Eccard war, wenn der Ausdruck erlaubt ist, der Dichter seiner Dichter, in seinen Tönen erschien die unvollkommene Dichtung selber in höherem Glanze, am meisten da, wo sie mit dem mindesten Anspruche auf selbständige Geltung auftretend, ein an sich erhabenes, heiliges Bild hinstellte, ein edles Gefühl ohne Prunk mit schlichten Worten ausdrückte. So war denn auch Eccards Kunst in hohem Maaße geeignet, den in einem neuen Geschlechte schlummernden Sinn für Dichtung zu erwärmen und zu erwecken, und die seines Schülers Stobäus, nur ein Ausfluß der seinigen, half ihn vollends zeitigen. Mit einer Dichterschule ging nun auch eine Tonschule Hand in Hand; eine Tonschule, die auf Eccard, den Zögling der Belgischen gegründet, sich auf diese, und namentlich den größesten ihrer Meister, Orlandus Lassus, zurückführen läßt.

Man hat die Preußischen Dichter wohl insgemein mit dem Namen eines Poetenklubs belegt, und, wenn auch nicht ohne Anerkenntniß des reinen und frommen Sinnes ihrer Dichtungen, doch kaum einen andern Grund ihres nahen Zusammenhaltens finden wollen, als den Drang, ihre schäferlichen Träumereien oder kränklichen milzsüchtigen Grillen gegen einander auszutauschen. Nach der Art der Hirtengesellschaften jener Zeit hätten sie ohnehin Schäfernamen geführt bei ihren Dichtungen, es sei nur noch eine geschriebene Verfassung nöthig gewesen, um sie jenen völlig gleichzustellen; vollends ihre steten Todesgedanken, ihre unaufhörlichen Sterbelieder ließen auf kein kräftiges gesundes Daseyn schließen. Allein die nähere Betrachtung der Zeitumstände, unter denen diese dichterische, freie Genossenschaft sich zusammenfand, wird uns gerechter über sie urtheilen lehren; durch sie wird auch das eigenthümliche Gepräge uns erklärlich werden, das die Werke der Tonkünstler jener Zeit, denen der Dichter hierin übereinstimmend, an sich trugen.

Eccard, der Vater der Preußischen Tonschule, erlebte in Königsberg eine verhältnißmäßig glückliche Zeit, wie wir sie in dem Berichte über ihn zu schildern versuchten. Seine Kunst, in weltlichen Gesängen voll guten, frischen Muthes zur Freudigkeit ermunternd, in geistlichen bei aller erhabenen Feier seiner Tongemälde doch ein heiteres Gemüth nicht verleugnend, das auf einer ursprünglich kräftigen Natur ruhte, mußte bei einem gesunden, offensinnigen Geschlechte leicht Eingang und Liebe gewinnen. Wenn er einst, aus innerstem Drange eines frommen Herzens, jenen treflichen Gesang setzte, vielleicht auch dichtete:

Mein schönste Zier und Kleinod bist
Auf Erden du, Herr Jesu Christ,
Dich will ich lassen walten
Und allezeit
in Lieb und Leid
im Herzen dich behalten.

einen Gesang, in welchem heitere Zuversicht, kindliche Demuth, mit einer Wärme des Gefühls sich gattet, die nur in einem Sänger wohnen kann, dessen Herz glaubt, was sein Mund singt, und der seines Glaubens lebend, ihn durch seine Werke bethätigt; so hat er damit auch zugleich seine ganze Stellung zu seiner Folgezeit ausgesprochen. Ihm war gegeben, eine solche Gesinnung in Liebe zu bewähren, in der guten, angenehmen Zeit sie durch sein Bilden und Schaffen an den Tag zu legen. Und gewißlich bedurfte es eben Werke, in der Kraft des Sonnenscheines erzeugt, um der nach ihm folgenden, schweren, bösen Zeit, welcher auch in der von ihm gegründeten Kunst eine reiche Ernte des göttlichen Wortes erwachsen sollte, ein tröstendes, ermunterndes Vorbild zu seyn, ein Schmuck des Heiligthums, in welchem die Freude in dem Herrn wohnen soll. Sie selber, diese Zeit, konnte die Liebe zum Erlöser nach Gottes Fügung meist nur im Leide bethätigen. Stobäus männliches Alter, die erste Jugendzeit des jüngeren Geschlechtes, das unter seinen Augen heranreifte, und als innig verbundener Dichterverein sich ihm in Verehrung und Liebe anschloß, war durch schwere Trübsal bezeichnet. Lähmend schon war das Mißbehagen und die Verstimmung, die aus den fortwährenden Zwistigkeiten des Churfürsten und des Adels erwuchsen, der diesen, gleich den früheren Wahlfürsten um die Zeit des deutschen Ordens, zu beschränken trachtete, an der Bestechlichkeit der polnischen Magnaten, bei fortdauernder Lehnsabhängigkeit Preußens von dem polnischen Wahlreiche, dabei Unterstützung fand, und dadurch über die willig nachgebende Sinnesart Georg Wilhelms leicht die Oberhand gewann. Wie die inneren, so waren auch die äußeren Verhältnisse unerfreulich. Im deutschen Reiche wüthete der dreißigjährige, in Preußen, seit 1626 der schwedisch polnische Krieg, ein Kampf, an welchem der Landesfürst nur durch Stellung einer geringen Hülfsmacht an seinen Lehnsherrn Antheil nahm, der kein wesentliches Interesse der Zeit und des Landes berührte, ja, diesem völlig fremd war; der, ohne irgend eine edle Kraft anzuregen und zu wecken, nur seine furchtbaren Folgen über die unglücklichen Gegenden brachte, die sein Schauplatz geworden waren: Verarmung, Hungersnoth, furchtbare Seuchen, unter deren Geissel sie bereits in früheren Jahren gelitten, und die auch später mit vertilgender Kraft wiederkehrten. Schon im Jahre 1620 herrschte eine pestartige Krankheit in Königsberg und der Umgegend; sie soll dieser Stadt allein funfzehntausend Menschen gekostet haben; sie kehrte abwechselnd wieder, aber mit besonderer Stärke, ihre Opfer unversehens, meist mit tödlichem Ausgange überfallend, im Jahre 1639, dem vorletzten der Regierung Georg Wilhelms. Wohl mochte da Mancher verzagen, und den gänzlichen Untergang des Vaterlandes vor Augen zu sehen glauben! Allein der allgemeine Sinn war nicht ein solcher, mindestens nicht in dem Kreise, der uns eben beschäftigt. Hier, wo man dem Unabänderlichen, als einer Schickung Gottes, sich zu unterwerfen wußte, schlossen die Herzen in festere, durch Leiden geprüfte Freundschaft sich zusammen, und es ist wahrlich aus der Tiefe des Gemüthes geredet, wenn der edle Simon Dach sang:

Der Mensch hat nichts so eigen,
Nichts steht so wohl ihm an,
Als daß er Treu erzeigen,
Und Freundschaft halten kann.

und nicht minder, wenn, der Theilnahme des erprobten Freundes sich getröstend, er ausruft:

Der kann sein Leid vergessen,
Der es von Herzen sagt;
Der muß sich täglich fressen,
Der in geheim sich nagt.

Aber die rechte Weihe konnte die Freundschaft erst gewinnen durch Den, von welchem allein alle gute und vollkommene Gabe stammt; in das tröstende Auge des Freundes zu blicken war ein Labsal des Gemüthes, vor Allem aber war der Blick zu wenden „nach den Bergen, von denen die Hülfe kommt"; die letzte Zuflucht im Leiden blieb immer das Gebet, der innige Schmerzensruf: „Schaffe du uns Beistand in der Noth, denn Menschenhülfe ist kein nütze"! Und so hat denn wiederum Dach das Rechte ausgesprochen in jenen Zeilen:

Gott stehet mir vor allen,
Die meine Seele liebt;
Dann soll mir auch gefallen,
Der mir sich herzlich giebt.

In jenen Zeiten der Noth, zumahl der im Finstern schleichenden Seuche, der unvermuthet so manches edle Haupt fiel, war ein jeder des Endes alle Tage gewärtig, aber in unserem Dichter- und Tonkünstlerkreise auch darauf würdig vorbereitet. Ein jedes seiner Glieder wußte, woher die rechte Erquickung komme und Stärkung, aber die Hand des Freundes sollte das Labsal willkommener und süßer machen, indem sie es reichte. Georg Mylius dichtete sein Sterblied selber, und Stobäus mußte es ihm 5stimmig setzen: der Seuche durch Gottes Gnade entronnen, hat er es später noch, in seiner letzten tödlichen Krankheit, auf seinem Siechbette angehört, und sich an den Tönen des Freundes erquickt. Beides, das Lied:

Herr ich denk an jene Zeit,
wo ich diesem kurzen Leben
wegen meiner Sterblichkeit
gute Nacht muß geben,

und seine aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder entlehnte Melodie verbreiteten sich aber auch weiter, sie waren noch zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in kirchlichem Gebrauche, wie Bronners Hamburgisches Choralbuch (1715) uns lehrt. Simon Dach dichtete für Roberthin in gleichem Sinne jenes, später ebenfalls kirchlich gewordene Lied:

Ich bin ja Herr, in deiner Macht ꝛc.

und Heinrich Albert setzte dazu die mit demselben in die Kirche übergegangene, und unter uns fortlebende Tonweise. Wie kräftig tröstend, wie wahr gefühlt, sind nicht jene Worte des Dichters:

Wen hab ich sonst als dich allein,
Der mir in meiner letzten Pein
Mit Trost und Rath weiß beizuspringen?
Wer nimmt sich meiner Seelen an,
Wenn nun mein Leben nichts mehr kann,
Und ich muß mit dem Tode ringen?
Wenn aller Sinnen Kraft gebricht?
Thust du es Gott, mein Heiland, nicht!

Mit wie fester Zuversicht stützt er sich nicht auf „Gott, des Todes Tod!" und mit wie edlem Trotze ruft er aus:

Der Teufel hat nicht Macht an mir,
Ich habe bloß gesündigt dir,

Dir, der du Missethat vergiebest!
Was maßt sich Satan dessen an,
Der kein Gesetz mir geben kann?
Nichts hat an dem, was du, Herr, liebest?
Er nehme das, was sein ist, hin,
Ich weiß, daß ich des Herren bin!

Und dieses waren nicht etwa nur Worte allein; sie sprachen die innerste Gesinnung aus, die sich in vielen Fällen herrlich bewährte. Im November 1635 hatte Stobäus das Brautlied der Tochter seines Freundes, des altstädtischen Diaconus Valentin Thilo, Justina, gesungen, der Braut Christian Kuhns, Pfarrers der Roßgärtischen Kirche; es war der Psalm gewesen: Preise Jerusalem, den Herrn. Kaum 4 Jahre später, am 16ten August 1639, wurde diese blühende, junge Frau von der damahls herrschenden, giftigen Seuche ereilt. Es ist rührend zu lesen, und zugleich erhebend, wie kurz vor ihrem Ende Justina von einer heftigen Angst und Anfechtung ergriffen wurde, die sich dann in himmlische Freudigkeit auflös'te; wie sie mit Innigkeit die Worte wiederholte: Wer kann uns scheiden von der Liebe Gottes! wie sie die Hinterbleibenden tröstete, sie bat, ihr letztes Bettlein mit Blumen fröhlich zu zieren, den schönsten Siegeskranz auf ihr Haupt zu setzen, als ginge sie in den Tanz! Mit inniger Begeisterung finden wir sie eine seltene Blume genannt, ein lebendiges Bild der Reinheit früherer Tage, eine Frau, deren kurze Lebenszeit ein großes Beispiel darstelle. Ihr sang Dach das Sterblied, das sie selber redend einführt, mit den Worten:

Gleichwohl hab' ich überwunden,
Gleichwohl selig obgesiegt,

das an manchen Orten in den Kreis kirchlicher Lieder aufgenommen ist, und dem Stobäus die Melodie des 42sten der französischen Psalme anpaßte, nach Lobwasser:

Wie nach einer Wasserquelle
ein Hirsch schreiet mit Begier,

und sie ganz in dem freudigen Sinne der Seeligen, einer nach schwerem Kampfe durch den Quell der in das ewige Leben rinnet Gelabten, fünfstimmig aussetzte. Solche Tage des Leides, gemeinschaftlich erlebt, eines Leides, das wiederum durch eine heilige und göttliche Liebe erquickt ward, mußten die Herzen fest an einander schließen, wie es nun mit Stobäus geschahe, und Valentin Thilo, dem Sohne. Dieser konnte seine ganze Lebenszeit „seine einige, allerliebste Schwester" nicht vergessen; aber wie milde tröstend werden nicht damahls, neben den Tönen des älteren Freundes, auch die Worte eines jüngeren, Robert Roberthin, sich an sein Herz gelegt haben! Dieser beginnt in seinem Liede damit, daß das allgemeine Loos der Sterblichkeit Niemand befremden könne, das aber wohl beklagenswerth erscheinen möge, wenn der Tod einen in der besten Blüthe der Jahre dahinraffe. Aber auch hierin habe der Mensch den weisen Willen dessen zu verehren, der des Lebens Odem einhauche, und wiederum nehme, wie es ihm beliebe. Dann fährt er fort:

Als wenn in unsern Sommertagen
Die Jungfrau eine Rose bricht'
Und achtet andrer Blumen nicht,
Die Rose sich nicht kann beklagen,
Als sei ihr Leid daran geschehn,
Daß sie vor andern ward ersehn;

Sie hat mehr Ursach, hoch zu prangen,
Daß sie in ihrer besten Art
Von lieber Hand geraubet ward,
Da andre, die noch blieben hangen,
Der Sonnen, oder Regens Neid
Verzehrt, ohn' alle Nutzbarkeit.

So wenn Gott einen, den er liebet,
Aus seinem besten Stande nimmt,
Und seinen Tod ihm früh bestimmt,
Seyn wir mit Unrecht drum betrübet.
Er weiß die beste Zeit gar wohl,
Wenn unser Tod uns nützen soll.

In ähnlichem Sinne tröstete Simon Dach seinen Freund Heinrich Albert, als kurz nachher auch seine Schwester, Magdalena, der Seuche unterlag, und dieser setzte das ihm gewidmete Lied für fünf Stimmen, um wiederum seine gebeugte Mutter damit aufzurichten. Freilich waren nicht immer Verluste solcher Art zu betrauern, bei denen die besondern Umstände, unter denen Gott sie verhängte, schon Trost und Erhebung für die Verwais'ten mit sich führten. Oft wurden dergleichen, wenn auch nicht ohne göttliche Zulassung, doch ihrer zunächst erscheinenden Ursache nach, durch Bosheit der Menschen, durch wahnsinnige Verblendung verwilderter Gemüther herbeigeführt, und berührten um so schmerzlicher, je unerwarteter sie trafen. In eben diesem Pestjahre 1639, im Monat Juli, befand sich der Churbrandenburgische Märkische Amtsrath Joachim Schulz auf dem Preußischen Amte Rein mit seinem ältesten Sohne Crispin, einem sittsamen, gottesfürchtigen, fleißigen Jünglinge, dessen ganzes Wesen ihm allgemeine Gunst und Liebe erworben hatte. Am acht und zwanzigsten jenes Monats, eben mit Sonnenaufgang, als Vater und Sohn aus dem Schlafe erwachten, trat unerwartet ein Hausgenosse, wie es scheint, — denn es wird uns von ihm nicht mehr berichtet, denn daß er Heinrich Elver geheißen, — mit bloßem Degen in das Zimmer, durchbohrte mit dem ersten Stiche den achtlosen Jüngling tödlich, und zerhieb ihn dann wüthend auf das grausamste, streckte den hinzueilenden Vater mit mehren gefährlichen Wunden besinnungslos zu Boden, und alles dieses ohne irgend eine Ursache! Der Vater wurde durch die treuen Bemühungen des churfürstlichen Leibarztes, Dr. Helwig, hergestellt, aber zu dem Bewußtseyn des schmerzlichsten Verlustes der theuersten, auf einen so wohlgearteten Sohn gegründeten Hofnungen; der Meuchelmörder scheint entwischt zu seyn. Eine solche Begebenheit, in solcher Zeit, mußte allgemeines Entsetzen erregen. Simon Dach, Georg Mylius, Robert Roberthin, ohnehin dem tiefgebeugten Vater befreundet, übersandten ihm Trostgedichte, unter ihnen zeichnet das von dem Erstgenannten gedichtete Lied sich aus:

Was? soll ein Christ sich fressen,
Und nur sein Leid ermessen,
Nicht auf den Herren sehn!

in welchem er den Herrn, auch in den herbsten, uns unerträglich scheinenden Schickungen als den allerbesten, treusten Freund mit herzlichen Worten schildert, und dann schließt:

Drum, o betrübte Seelen
Schaut aus den Trauerhölen
Auf seines Trostes Licht;
Dem, der euch hat gequälet
Und wund geschlagen, fehlet
Es auch an Rath und Hülfe nicht.

Gedenkt was dort geschrieben:
Uns, die wir Gott recht lieben,
Nützt alles Creuz und Pein;
Das Leid muß unsre Wonne,
Der Regen unsre Sonne,
Der Tod das ewge Leben seyn.

Stobäus setzte dieses Lied, das spätere geistliche Liedersammlungen unter die Creuzlieder aufgenommen haben, und das auf diesem Wege allgemeinere, kirchliche Bedeutung gewann, auf die Melodie des 6ten der französischen Psalme, dessen Inhalt „Herr strafe mich nicht in deinem Zorn und züchtige mich nicht in deinem Grimme" schon auf den seinigen Bezug hat. Später hat man ihm häufiger die aus dem Volksgesange stammende Weise des Liedes „O Welt ich muß dich lassen" angepaßt, die wir gewöhnlicher nach Paul Gerhards Liede: „Nun ruhen alle Wälder" nennen. Diese seine Aufnahme in den Kreis unserer Kirchenlieder legt ein deutliches Zeugniß davon ab, daß man seinen Sinn nicht mißverstand. Denn was ist in ihm anders ausgesprochen, als der Gedanke, daß alles, was von dem Fürsten des Lebens kommt, uns zum Leben gereichen solle, auch das Herbste und Bitterste? So ist es denn ein Lied kräftigen Trostes in Kreuz und Ungemach, und nichts werden wir weniger darin finden können als das, wofür man es wohl als Beispiel anzuführen pflegt: ein kränkliches, milzsüchtiges Liebeln mit Tod, Leid und Trübsinn, die für den Christen überall nicht vorhanden seyn sollen.

Es ist gewiß: die, durch besondere Verhältnisse näher gerückte, stete Erinnerung an das Ende des Lebens muß mit dem Gedanken an den Tod befreunden, ihm seine Herbigkeit nehmen. Die nahe verbündeten Freunde gewährten ihm denn auch bei kleineren Lebensereignissen Eingang, ja, er begleitete selbst ihre unschuldigen Freuden. Als im Mai des Jahres 1641 Robert Roberthin und seine Gattin Ursula Vogtin eine andere Wohnung beziehen mußten, dichtete ihnen Simon Dach ein Wanderlied auf das Maaß und die Melodie des 29sten der von Lobwasser übertragenen französischen Psalme, und Stobäus setzte diese heitere Singweise fünfstimmig:

Dies Pilgerland läßt keinen ruhig bleiben,
Wir müssen stets umher uns lassen treiben;
So schickt es Gott, damit wir uns bei Zeiten
Zur letzten Fahrt aus dieser Welt bereiten.
Doch welcher inniglich
Mit Zuvertrauen sich
Auf seinen Gott kann gründen;
Ihm heimstellt Glück und Fall,

Der wird sich überall
Zu Hauf' und wohl befinden!

Heinrich Albert hatte auf einem beschränkten Platze, — wie er selber sagt, nicht ohne spöttliches Bereden vieler Leute, — ein kleines Gärtlein angelegt, und eine Laube, an der Kürbisse hinaufrankten. Dort besuchten ihn seine Freunde zum öftern, und er meinte, es werde ihnen zur Ergötzung gereichen, wenn er ihre Namen, mit einigen Reimen, an seine Kürbisse schreibe. Die Freunde ließen sich, wie er selber treuherzig erzählt, „diese kurze und sommerliche Erinnerung ihrer Namen nicht mißgefallen"; auch sagten ihnen die Reimlein zu, mit denen sie begleitet waren, und die, mit einer kurzen Erinnerung an die Vergänglichkeit eines solchen, kaum eine Jahreszeit überdauernden Denkmahls, oft auch ernste Mahnungen verbanden, wie in jenem Kreise der Eine sie von dem Andern gern hinnahm. So die folgenden:

Ich und meine Blätter wissen
Daß wir dann erst fallen müssen
Wenn der rauhe Herbst nun kömmt,
Aber du, Mensch, weißt ja nicht
Obs nicht heute noch geschicht
Daß dir Gott das Leben nimmt.

Ob ich gleich muß bald von hinnen
Kriegstu dennoch Frucht von mir;
Wenn man dich, Mensch, wird begraben,
Was wirst du für Früchte haben?

Roberthin, sich besonders daran freuend, meinte: es werde in der Gesellschaft noch anmuthiger seyn, und ihrer Gartenlust zum Ruhme gereichen, wenn sie jene Reime unter der Kürbshütte singen könnten. Albert griff diesen Gedanken auf, und so entstanden zwölf dreistimmige Sätze über dieselben, welche von den Freunden zum öftern gesungen, und von Albert auf ihr Anhalten endlich auch dem Drucke übergeben wurden. Hier richtet er nun an den „kunstliebhabenden Leser" folgende Worte: „ich bitte Euch, dafern meine geringe Worte und Weisen Euch verachtbar dünken, Ihr wollet Euch aufs Wenigste die Besingung der menschlichen Hinfälligkeit nicht zuwider seyn lassen, sondern vielmehr dieselbe zu eurem großen Nutz überall beherzigen." Man wird auch zu jener Zeit über diese Art gemeinschaftlichen Ergötzens gespöttelt haben, wie sie Manchem von uns jetzt seltsam erscheinen mag. Allein die Farbe der Zeit trug endlich auch auf das Kleine sich über, das hier in seinem harmlosen, ja heilsamen Ernste kaum kleinlich erscheinen wird. Wie die heilige Schrift damahls in ihren Geschichten, Lehren, Weissagungen, so vielfach wiederklang im Leben, weil sie dessen stete Begleiterin war, so wird Albert, bei den Mahnungen und Lehren, die er durch seine Kürbisse den Freunden ertheilte, die ihrer vielleicht weniger bedurften, als der größere Kreis, zu dem sie später in Wort und Gesang redeten, auch wohl des alten Propheten gedacht haben, der, den über Nacht verdorrten Kürbis beklagend, durch ihn die Lehre empfing, daß der HErr um soviel mehr noch die große in Sünden versunkene Stadt habe beklagen, und in seinem Erbarmen ihr Zeit zur Buße lassen müssen; und so hat er der Frucht, die seinem Gärtlein zum Schmuck diente, auch eine Stimme gegeben, um in schweren Tagen daran zu erinnern, über unschuldiger Ergötzung der Zeit der Gnade und Langmuth Gottes zu eigenem Heil nicht zu vergessen.

Freilich konnte es nicht fehlen, daß dann und wann ein Geist des Trübsinns und der Schwermuth über die Genossen kam, und in ihren Dichtungen laut werdend, sie herbe und unerfreulich machte. Zu Zeiten ist es, als erwache in ihnen die Besorgniß, einem zu fleischlichen Treiben heimzufallen; ihre harmlosen Liebesliedchen unterzeichnen sie mit Versetzung der Buchstaben ihrer Namen, wodurch sie wohl nicht eben schäferliche Benennungen annehmen wollen: Simon Dach nennt sich Chasmindo oder Sichamond, Roberthin Berrintho, Adersbach Barchedas; sie dichten ihre eigenen, oder ihrer Freunde Gesänge um, wo sie ihnen zu ausgelassen erscheinen, und setzen Urschrift und Parodie gegenüber. Die Verehrung irdischer Schönheit erscheint ihnen dann abgöttisch, was dadurch gesündigt worden, soll vergütet werden durch Erinnerungen an deren Vergänglichkeit. So redet eine verstorbene Jungfrau aus dem Grabe heraus, und beklagt das schmachvolle Vergehen der Reize, mit denen sie einst so eitel geprangt; herber noch, ja ekel- und abscheuerregend tönt die letzte Rede einer vormahls stolzen und gleich jetzt sterbenden Jungfrau. Übertreibungen, Auswüchse dieser Art, hängen aber, — wie in dem einzelnen Menschen die Schwachheit, das geistige Gebrechen — mit dem Besten meist unzertrennlich zusammen, wie denn auch die eigenthümliche Gestalt, welche dieses gewinnt, von dem Einflusse der Zeit und Umgebung abhängig bleibt. Diesen Zusammenhang zu zeigen, damit dem Einzelnen sein Recht geschehe, und man sein ganzes Wesen kennen lerne, ist die Aufgabe des Geschichtschreibers, in wie weitem oder engem Kreise er sich bewegen möge; auch diese Blätter haben versucht sie zu lösen.

Wenn wir nun von Stobäus behaupten müssen, daß seinen Gesängen die frische Heiterkeit, der kräftige Schwung fehle, wodurch die seines Meisters so sehr sich auszeichnen; so wird man nach dem Gesagten die Ursache davon nicht in seiner bedrängten, fast dürftigen Lage allein suchen wollen. Die Zeit drückte auf ihn wie auf die Mitlebenden. Von frühe an trafen ihn herbe Verluste, er sahe unerwartet die Theuersten neben sich fallen, und wenn ihm dann auch, um seiner Gaben willen, wiederum neue Freunde erwuchsen, so mußte doch der Trübsinn, der zuweilen die jüngeren seiner Genossen ergriff, auf ihm, dem schon Alternden, doppelt schwer lasten. Seine späteren Gesänge, seit seinem funfzigsten Jahre, tragen am meisten dieses düstere Gepräge. Für ein Danklied wegen des zwischen den Kronen Polen und Schweden im Jahre 1630 geschlossenen sechsjährigen Waffenstillstandes wählte er die Melodie

Herzlich thut mich verlangen
Nach einem seel'gen End,

und, er der Erste, soviel aus den auf uns gekommenen mehrstimmigen geistlichen Gesängen seiner und der früheren Zeit zu entnehmen ist, behandelt sie phrygisch. Denn, ihrem Urheber, Hans Leo Haßler, nachgehend, hatten sie alle Tonsetzer bisher ionisch gefaßt; Stobäus aber entdeckte die Möglichkeit, sie auch jener andern kirchlichen Tonart anzueignen, die der ionischen so nahe verwandt ist, und hat der sanften, heiteren Milde, welche sie ursprünglich auszeichnet, dadurch einen ernsten, strengen Anklang gegeben. Er hat damit in dieser herrlichen Melodie, die seitdem vorzugsweise zu Passionsliedern angewendet worden, eine bis dahin ungeahnete Tiefe aufgeschlossen, und wir müssen ihn darum rühmen: zugleich aber ist sein Fund, den wir ihm danken, ein Widerschein seiner Stimmung geworden. Sein Preußisches Halleluja, gesungen zur Feier des um 1635 zu Stumbsdorf zwischen dem Polenkönige Wladislaw Sigismund, und dem schwedischen Reichskanzler Oxenstierna geschlossenen Friedens, trägt endlich, statt einer selbsterfundenen Weise, die des Bußliedes: „Ach Gott thu dich erbarmen"; eine volle reine Freude konnte also auch bei diesen Gelegenheiten nicht bei ihm aufkommen.

Doch es ist an der Zeit, nachdem wir von der Einwirkung geredet, die von seinen Freunden wie von seinem Zeitalter überhaupt auf seine Kunst geübt wurde, nunmehr diese selbst in ihrer Eigenthümlichkeit näher in das Auge zu fassen, und vor Allem deren Einfluß auf den evangelischen Kirchengesang.

Wir können bei Stobäus nicht, wie bei seinem Meister, bestimmte Formen der Melodie und des Satzes in ihrer allmähligen Entwicklung verfolgen, ja, — wenn wir etwa seine Gelegenheitsgesänge ausnehmen — nicht einmahl mit völliger Sicherheit eine Reihefolge seiner Werke, der Zeit nach, aufstellen. Die Formen des Liedes im engeren Sinne, des Festliedes wie es Eccard geschaffen, des Motetts, fand er bereits vor, und hat in und mit ihnen seine Kunst nach der Anregung, die er durch seinen Meister empfing, fortgeübt, nicht aber eine wesentlich neue Form gefunden. Deshalb ist auch im Allgemeinen bei ihm die Forschung nach dem früheren oder späteren Entstehen seiner Hervorbringungen nicht so unbedingt wichtig. Dennoch bleibt es immer angemessen, seine Gesänge, so viel möglich, nach ihrer Zeitfolge zu betrachten, die sich, einigermaaßen wenigstens, nach den Dichtern, denen er sich anschloß, ermitteln läßt. Gehen wir hievon aus, so werden wir die am spätesten öffentlich gewordene seiner größeren Sammlungen, seine Festlieder, der früher herausgegebenen seiner Choräle voranzusetzen haben. In beiden hat er wohl zusammengestellt, nicht allein was früher zu verschiedenen Zeiten entstanden war, sondern auch was er um die Zeit der Herausgabe selbst, wo seine geistige Kraft keinesweges geschwächt war, gesetzt hatte. Von den Chorälen waren, wie wir finden werden, ihrer sechs schon um 1610 abgedruckt; bei den Festliedern dagegen können wir bis in das Jahr 1604 zurückgehen, und weil hienach einer der ältesten uns bekannt gewordenen Gesänge des Stobäus in ihnen angetroffen wird, stellen wir sie in unserem Berichte voran.

Die Festlieder — im Vereine mit denen Eccards — erschienen in den Jahren 1642 und 1643 zu Elbing bei Wendel Bodenhausen, und zu Königsberg bei Johann Reußnern, und zwar, wie schon gesagt worden, dem Churfürsten Friedrich Wilhelm, der ihre Herausgabe durch ein beträchtliches Geschenk unterstützt hatte, zugeeignet. Sie sind durch eine Vorrede des Geistlichen Ministerii zu Königsberg (vom 14ten May 1642) eingeleitet. Nach einer langen Auseinandersetzung, wie andachterweckend, heilsam, von der heil. Schrift empfohlen und geboten, ein frommer Gesang sei, wird dort fortgefahren: „Welches alles zu dem Ende angeführet worden, damit man daraus den rühmlichen Fleiß, mit welchem sich diesfalls der weitberühmte Musicus Herr Johannes Stobäus verdient zu machen bearbeitet, erkennen, und in gebührende Acht nehmen möge. Es ist wahrlich nicht ein Geringes, daß er auf seinem einmahl genommenen Vorsatz, die Kirchenmusik in unserem Lande mit seinen verliehenen Gaben nach Möglichkeit zu befördern, so fest und unbeweglich verharret, und sich weder die schändliche Verachtung, in welcher heutiges Tages solche Künste liegen, weder die wenige Vergeltung, mit der man ihm in seiner schweren Arbeit begegnet, weder das verkehrte Urtheil der Singefeinde, noch einig ander Ding davon abwendig machen lässet: sondern, da auch sonst kaum ein einiger sich um diese Gott so wohlgefallige Wissenschaft bekümmert, und darin etwas gründliches zu fassen begehret, er allein in seinem ziemlich hohen Alter nicht aufhöret dem Herrn zu singen und zu spielen, und eben ihm dazu auch andere fromme und kunstliebende Herzen aufzubringen. In welchem geistlichen Eifer wir ihn denn, kraft dieser apostolischen Ermahnung, stärken, und ihn bei allem Undank der Welt seines künftigen Lohnes, den er aus der Hand des Herrn, dem er hie gesungen und gespielet, zu erwarten hat, gewiß und unfehlbar versichern. Was sonsten die Art und Beschaffenheit

seiner Music anlanget, haben wir anderswo von ihm gerühmet, daß er all sein Singen in der Versammlung der Heiligen dahinaus zu richten suche, daß dadurch das Herz inniglich getroffen, und die Gemeine Christi zu einmüthiger Brünstigkeit im Geist möge aufgebracht und angetrieben werden. — Gott wolle ihm — heißt es dann am Schlusse, — Herrn Stobäo, bei seinem Alter Gnad und Kräfte verleihen, sich in dergleichen Kirchen-Arbeit noch weiter anzugreifen, und nach ihm auch andere erfahrne und geschickte Leute erwecken, damit auf Erden die Tonkunst blühen möge, bis dereinst das große neue Lied erschallt: Heilig, Heilig ist Gott der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll.“ Mit den Klagen und Strafreden über Verachtung der kirchlichen Kunst, die in diesem Vorworte ausgesprochen sind, hat man es so gar genau nicht zu nehmen; sie sind mehr eine versteckte Rüge des Benehmens der Behörden gegen unsern Meister, weil diese auf die Verbesserung der äußeren Lage eines so hochgeachteten Künstlers nicht gehörig Bedacht gehabt, der wohlwollenden Gnade seines großen Fürsten nicht durch kräftige Unterstützung entgegengekommen seien, ja, ihre Wirkungen fast vereitelt hätten. Denn daß Stobäus seine Kunst nicht vergebens geübt, daß er in weitem Kreise ihr Antheil und Liebe gewonnen, glauben wir in den vorangehenden Blättern deutlich gezeigt zu haben. Auch ist aus allen Zeugnissen über ihn das Anerkennen dieser Früchte seines Wirkens deutlich zu entnehmen, eben wie die Klage über den geringen Lohn, der ihm äußerlich dafür geworden. Treuherzig spricht beides sich aus in einem der Lobgedichte, welche den Festliedern voranstehen, und das wir, kurz wie es ist, hier gern mittheilen. Es rührt von Christoph Wilkau her, Prorektor der Schule zu Königsberg-Löbenicht, und läßt sich also vernehmen:

Wo sonst vor dieser Zeit die wilden Püffel saßen
Und an des Pregels Rand die Wölf' und Bären fraßen
Ohn alle Jäger-Furcht; da grünet jetzt der Ort
Und Wohnhaus freier Kunst, da schallet Gottes Wort.
Hie höret man mit Lust Stobäum künstlich singen,
Manch tausendschönes Lied nach Melodeyen zwingen.
Wer wollte zweifeln dran? obgleich geringen Lohn
Die Welt ihm hie erzeigt für solch erwünschten Thon,
Daß dort deswegen ihm in himmlischer Capelle
Von Gott verordnet sey viel besser Sold und Stelle
Als hie die Kunst verdient. Da nun Eccardus steht
Mit seiner Partitur, für Gottes Sing-Pulpet,
Mit Himmels Glast bestrahlt, erwartet mit Verlangen
(Der vor sein Schüler war) Stobaeum zu empfangen.
Ich fürchte, wenn der Tod uns diesen Mann wegrafft,
So bleibt in Preußen wohl die Music abgeschafft.

Dieser letzte Ausdruck deutet unverkennbar den Sinn des Ganzen. Einen Mann wie Stobäus abzulohnen, soll es heißen, hat man schon der Nachrede wegen nicht gedurft; wenn er aber dahin seyn wird, er, dem man im Leben übel gelohnt, wird man wohl die Kosten für seine Stelle ersparen wollen.

Was Stobäus für den Kirchengesang der Gemeine und für kirchliche Tonkunst im engeren Sinne in Preußen gewirkt, knüpft sich vor Allem an diese seine Festlieder. Ein beträchtlicher Theil derselben ist für die heiligen Zeiten und Feste des Jahres eigends bestimmt, und, wenn auch zumeist viel früher ent-

standen, durch die vorliegende Sammlung wohl zuerst öffentlich geworden. Unter der sehr beträchtlichen Anzahl einzeln erschienener Gesänge des Stobäus, welche in den Königsberger Bibliotheken aufbewahrt sind, habe ich von dieser Art Lieder nur ein einziges angetroffen, das, in früherer Zeit erschienen, in den Festliedern wieder einen Platz gefunden hat; das Osterlied von Peter Hagen: „Gott sei gedankt in Ewigkeit", welches Stobäus um 1604, in dem 2ten Jahre seiner Amtsführung dem Bürgermeister, dem Rathe und den Richtern der Stadt Kneiphof als Festgabe zugeeignet hatte, wie er denn auch zum Antritte desselben Jahres den beiden Zünften der Kaufleute und Meltzenbreuer zu Kneiphof ein Neujahrslied „Ein neues Jahr, ihr Christen heut frölich fänget an" gewidmet hatte, das sich in den Festliedern aber nicht wieder aufgenommen findet. Wahrscheinlich sind diese auch die einzigen Beispiele geblieben von Herausgabe einzelner Gesänge für die wiederkehrenden Feste des Jahres. Jene beiden sollten ihn seinen neuen Gönnern bald nach seinem Amtsantritte bekannt, und sie ihm geneigt machen; später, bei häufigern Aufträgen für Gelegenheitsgesänge im eigentlichen Sinne, bedurfte es dieser Art der Empfehlung nicht länger, die allgemach entstehenden kirchlichen Tonsätze blieben dem Gottesdienste vorbehalten, bis sich der Wunsch geregt hatte, sie in vollständiger Zusammenstellung zu besitzen. Eben so ist vorauszusetzen, daß alle jene kirchlichen Festlieder, in engerem Verstande, wie sie unsere Sammlung bietet, auch ursprünglich diese Bestimmung hatten. Es ist hier kaum geschehen wie bei denen Eccards, daß die vorzüglichsten seiner Gelegenheitslieder durch Unterlegung späterer geistlicher Gedichte in diesen Kreis aufgenommen worden sind, um sie zu erhalten. Nach der sorgfältigsten Forschung und Vergleichung fand ich nur einen einzigen Fall dieser Art. Das sechste unter den Liedern des ersten Theiles, von Georg Weissel,

Such wer da will ein ander Ziel
Die Seeligkeit zu finden,
Mein Herz allein bedacht soll seyn
Auf Christum sich zu gründen,

ist einem Hochzeitgesange unterlegt, den Stobäus um 1613 auf die Worte

Wies Gott bestellt mir wohlgefällt ꝛc.

für die Vermählung des Kneiphofer Rathsverwandten Christoph Klein mit Regina Stiemer setzte.

Dagegen sind hier mehre geistliche Gelegenheitsgedichte früherer und späterer Zeit unverändert aufgenommen. Zwei Lieder auf Kirchweihen, das erste der Kirche in Tilsit (1610), das 2te der neuerbauten Roßgärtischen Kirche zu Königsberg (1623); eines auf das erste Reformationsjubiläum, 1617; eines zur Feier der vor hundert Jahren übergebenen Augsburgischen Confession, 1630; deren zwei auf den, in eben diesem Jahre geschlossenen 6jährigen Waffenstillstand zwischen Polen und Schweden; endlich das schon erwähnte Preußische Halleluja auf den Stumbsdorfer Frieden 1635, von welchen allen die einzelnen Abdrücke aus den Jahren, in denen sie erschienen, noch vorhanden sind. Mit Ausnahme von zwei Gesängen sind alle auf wirkliche Liedertexte gesetzt. Der eine von jenen beiden ist ein fünfstimmiges Motett für die Feier der Heimsuchung Mariä, auf die Worte des Hohenliedes: Stehe auf meine Freundinn, meine Schöne, und komme her: der andere auf den Dankspruch im 50sten Capitel des Jesus Sirach: Nun danket alle Gott, der große Dinge thut an allen Enden, der uns von Mutterleibe an lebendig erhält und thut uns alles Guts u. s. w. Wahrscheinlich ist dieser, der am Schlusse der ganzen Sammlung steht, erst für die Herausgabe gesetzt worden, so daß wir also, wenn wir auch nur das Jahr 1642 annehmen, wo deren erster Theil erschien, und voraussetzen, daß schon das Ganze damahls druckfertig gewesen, hier

Gesänge vor Augen haben, die einen Zeitraum von 38 Jahren umfassen. Die frühesten unter ihnen sind ohne Zweifel die, bei denen Peter Hagen Stobäus Dichter war. Es sind deren sieben, von deren dreien wir die Zeit der Entstehung wissen: von jenem Osterliede von 1604, dem Liede auf Einweihung der Tilsiter Kirche (1610) und dem Reformationsjubelliede (1617). Die andern sind voraussetzlich innerhalb des Zeitraums von 1604 bis 1620, dem Todesjahre Hagens, entstanden. Es sind zwei Weihnachtslieder, eines auf den h. Dreikönigstag, und eines auf die Feier der Heimsuchung. Alle verdanken ihren Ursprung fröhlichen Festen, und wenn auch in dem ältesten unter ihnen noch eine Art Unsicherheit zu spüren ist, wodurch es sich kund giebt als eine frühere Arbeit, so ist diese den andern doch kaum mehr anzumerken, die durch jugendliche Frische, Gewandheit und Lebendigkeit sich auszeichnen. In jenem frühesten hat Stobäus die von seinem Meister geschaffene Form des Festliedes als ein Vorbild, dem er nachzugehen habe, noch ängstlich fast vor Augen gehabt. Es ist ein Streben darin nach angemessenem Ausdrucke des Einzelnen, der auch wohl erreicht wird, ohne daß jedoch das Ganze, als solches, sich recht zusammenrundet; wie denn überhaupt jene Gabe bildlicher Darstellung durch die Töne, die wir Eccard nachrühmen durften, seinem Schüler nicht verliehen war. Später tritt ihm bald mehr die motettenartige, bald die liedhafte Behandlung überwiegend hervor, deren letzte aber im Allgemeinen die in der Mehrzahl seiner Sätze vorherrschende ist. Außer Hagen sind es vornehmlich zwei Dichter, denen er sich gesellt in dieser Sammlung; Georg Weissel, und Valentin Thilo; für zehn Lieder eines Jeden von ihnen hat er Melodieen erfunden und gesetzt. Zweifelhaft bleibt es, ob der ältere, ob der jüngere Dichter des zuletzt genannten Namens es war, dem er sich anschloß; doch wird es in den meisten Fällen wohl der jüngere gewesen seyn, weil dessen Vater in einem Jahre mit Hagen bereits ein Opfer der Pest geworden war. Simon Dach, mit dem wir Stobäus bei Gelegenheitsliedern so oft in Verbindung finden, hat für die Festgesänge nur ein einziges Lied, zur Feier der Weihnachten, ihm gedichtet:

Ihr die ihr los zu seyn begehrt
Von euren Missethaten,
Heut hat sich Gott zu uns gekehrt
Und will uns Armen rathen.
Er äußert sich der Herrlichkeit
Und will uns an Geberden ähnlich werden;
Deswegen sich dann freut
Der Himmel sammt der Erden.

Die Dichter der übrigen Gesänge unseres Meisters in den Festliedern sind uns entweder unbekannt — wie die des Neujahrsliedes: „Das alte Jahr ist nun vergangen," und des alten Osterliedes: „Jesus Christus unser Herr und Heiland" — theils wissen wir nur deren Namen, ohne nähere Kenntniß ihrer Verhältnisse; wie, daß Johann Comes das Lied: „Die Wahrheit kann nicht lügen," Michael Behm das Preußische Halleluja: „Dankt Gott an allen Enden" gedichtet. Daß ihrer zwei auf einfache Schrifttexte gesetzt sind, ist zuvor schon bemerkt.

Von den 34 Sätzen des Stobäus, welche die Festlieder enthalten, sind die Mehrzahl — ihrer achtzehn — fünfstimmige *); zwölf sind zu 6 Stimmen gesetzt **); nur einer ist siebenstimmig, der zweite

*) Im ersten Theile Nr. 2. 4. 6. 8. 13. 14. 16. 26; im 2ten Nr. 6. 7. 9. 12. 15. 17. 19. 20. 23. 24.

**) Th. I. Nr. 11. 12. 18. 21. 23. Th. II. 14. 22. 25. 26. 27. 29. 35.

des andern Theils; achtstimmige finden sich drei, der 11te, 28ste, 30ste desselben Theiles. Aus dem Gesichtspunkte des Kunstgesanges betrachten wir sie später, zunächst hat ihr Verhältniß zu dem Gemeinegesange uns zu beschäftigen; die Frage nämlich, welche der Melodieen, die ihnen zu Grunde liegen, in der Kirche dauernd heimisch geworden seien? Vier Bücher sind es zumeist, die uns darüber Aufschluß geben; freilich nur zwei derselben Melodieenbücher, die andern beiden geistliche Liedersammlungen ohne Singweisen, doch für unseren Zweck deshalb schätzbar, weil beide in Preußen erschienen, die älteste von ihnen bald nach dem Heimgange unseres Meisters, die andere fast ein Jahrhundert später, beide aber durch Hinweisungen auf Melodieen bei den einzelnen darin aufgenommenen Liedern uns mindestens andeuten, ob man, früher oder später, an unseres Meisters Melodieen sich gehalten, oder zu den von ihm gesungenen Liedern lieber bekannte und gebräuchliche angewendet habe, wo deren Strophen es vergönnten.

Im Jahre 1650, vier Jahre nach Stobäus Hintritt, erschien die ältere der geistlichen Liedersammlungen von denen wir reden, bei Johann Reußner zu Königsberg in Preußen, von einer Vorrede des dortigen Hofpredigers Johann Behme begleitet, unter dem Titel: „Neu preußisch vollständiges Gesangbuch.“ Ihrer in Kupfer gestochenen Aufschrift steht links ein Kupferblatt zur Seite, die Verkündigung der Maria darstellend; auf dem Titelblatte selbst erscheint König David, die Harfe spielend, vor einem Tische, dessen Decke die Aufschrift des Buches trägt; hinter diesem, David gegenüber, erblicken wir, neben drei andern Männern, die wohlbekannten Gestalten Eccards und seines Schülers Stobäus, ein ehrendes Andenken an die großen Verdienste beider Männer um den Kirchengesang Preußens. In dem Buche selbst begegnen uns meist alle, von Beiden gesungenen und gesetzten Festlieder: Eccards ohne Ausnahme, ja, außer den in Stobäus späterer Ausgabe enthaltenen, auch das von ihm einzeln herausgegebene Jesuslied: „Ich sey an welchem Ort ich woll“; wogegen von denen des Stobäus das 24ste bis 28ste des 2ten Theiles fehlen, bloße Gelegenheitsgesänge, wenn auch für kirchliche Veranlassungen, und daher für allgemeinen kirchlichen Gebrauch nicht passend; wie es sich denn auch von selbst versteht, daß in einer Liedersammlung die von ihm gesetzten Schriftworte (Th. II. 20. 35.) nicht Platz finden konnten. Verweisungen auf fremde Melodieen kommen bei den von Eccard gesetzten Liedern neunmahl vor *), und viermahl bei denen des Stobäus **); doch ist bei zweien dieser Fälle zu bemerken, daß Stobäus hier schon ursprünglich ältere Melodieen für neue Lieder anwendete (I. 26. II. 29.), eben wie er ein älteres lange vor ihm vorhandenes Lied (II. 6.) mit seiner ursprünglichen Weise gegeben hat. Er giebt das Lied Valentin Thilo's (I. 26.): „Bedenk o Mensch die Angst und Noth“ mit der Weise: O Herr Gott begnade mich, und das Preußische Halleluja Michael Behms (II. 29.) mit der Melodie: Ach Gott thu dich erbarmen; dem Liede: „Jesus Christus unser Herr und Heiland“ (II. 6.) läßt er seine ursprüngliche alte Weise. Bei andern Liedern dagegen deutet der Beisatz „In seinem Thon“ die Beibehaltung ihrer Melodieen ausdrücklich an, wie wir voraussetzen dürfen: so bei Eccards Osterliede (II. 4.) „Zu dieser österlichen Zeit“ und dem von Stobäus gesungenen Johannisliede des Johann Comes: „Die Wahrheit kann

*) Bei Nr. 1. 15. 17. 22 des ersten, bei Nr. 5. 8. 13. 21. 31 des 2ten Theiles der neueren Ausgabe der Festlieder.

**) Bei Nr. 14. 26 des ersten, 7 und 29 des 2ten Theiles eben der Ausgabe desselben Werkes.

nicht lügen" (II. 17.). Am unzweideutigsten wird bei einem anderen Liede, dem sonst nur die Hinweisung auf eine andere Melodie fehlt, durch eine besondere Bemerkung das Beibehalten von Stobäus Melodie ausgesprochen. Es ist bei dem Weihnachtsliede Peter Hagens (Th. I. 11.) „Uns ist ein Kind geboren", dessen 5stimmigem Tonsatze der Meister einen von Zeit zu Zeit eintretenden festen Gesang beifügte, auf die Worte „Ehre sei Gott in dem allerhöchsten Thron". In unserer Sammlung stehen diese Worte mit dem Beisatze „Canon" über dem Liede, in dessen Gesang sie nur dann eingreifen können, wenn Melodie und Tonsatz des Meisters unverändert bleiben.

Die zweite unserer Liedersammlungen, die zugleich Melodieen enthält, erschien in 2 Ausgaben. Zuerst 1668 zu Frankfurt a. M., unter dem Titel: Praxis pietatis melica, später 1683 zu Hamburg, nunmehr „Musikalischer Vorschmack der jauchzenden Seelen im ewigen Leben" genannt, beidemahle durch Peter Sohr, Cantor zu Elbing, herausgegeben. Wir werden sie in der Folge unter den Melodieenbüchern des 17. Jahrhunderts näher besprechen; hier genüge die Bemerkung, daß darin fünf Melodieen Eccards, und deren sieben von Stobäus, meist alle aus den Festliedern stammend, neben ihre Lieder gesetzt sind *). Freilich möchte unter diesen nur eine des älteren Meisters (zu dem Liede: Freu dich du werthe Christenheit) für den Gemeinegesang uns passend erscheinen, um Vieles mehr dagegen die seines Schülers. Wir wollen deshalb aus dem Vorkommen dieser Melodieen hier nichts weiter folgern, als daß man bis in die letzten 25 Jahre des 17ten Jahrhunderts sie hoch in Ehren gehalten, und sich ihrer, so viel es thunlich gewesen, auch bei dem allgemeinen Kirchengesange bedient habe.

In der dritten unserer Liedersammlungen, „Rogalls Kern alter und neuer geistlicher Lieder", die 1735 zu Königsberg in Preußen erschien, hat sich die Anzahl der aus Eccards und Stobäus Festgesängen aufgenommenen Lieder schon beträchtlich vermindert. Von den durch Eccard gesetzten enthält sie nur acht **), von denen seines Schülers nur sieben ***). Unter jenen sind zwei im ersten Theile, und eines im zweiten auf bekannte Melodieen verwiesen †); eben so von diesen zwei des ersten Theiles (4, 7) und eines des zweiten (23).

Wollen wir nun bei diesen Andeutungen, und den, aus ihnen zu ziehenden Folgerungen allein stehen bleiben, so würden wir zunächst zu dem Ergebnisse gelangen, daß man um 1650 in Preußen 19 Lieder nach Eccards Melodieen gesungen habe, — 10 aus dem ersten, 9 aus dem 2ten Theile der späteren Ausgabe der Festlieder — und 23 nach denen des Stobäus — 11 aus dem ersten,

*) Von Eccard: 1) Freu dich du werthe Christenheit ꝛc.
2) Zu dieser österlichen Zeit ꝛc.
3) Der heilig' Geist vom Himmel kam ꝛc.
4) Der Zacharias ganz verstummt ꝛc.
5) Übers Gebirg Maria geht ꝛc.
Von Stobäus: 1) Macht hoch die Thür ꝛc.
2) Im finstern Stall ꝛc.
3) Der Herr fährt auf mit Lobgesang ꝛc.
4) Nun laßt uns mit den Engelein ꝛc.
5) Komm heil'ger Geist, dein' Hülf uns leist ꝛc.
6) Die Wahrheit kann nicht lügen ꝛc.
7) Du siehest, Mensch, wie fort und fort ꝛc.
Nur diese letzte Melodie gehört einem Gelegenheitsliede an, und erscheint nicht in den Festliedern.

**) Nr. 1. 15. 22 des ersten, Nr. 5. 8. 10. 21. 32 des 2ten Theiles der späteren Ausgabe von den Festliedern.

***) Nr. 4. 7. 13. 14 des ersten, Nr. 9. 22. 23 des 2ten Theiles eben der Ausgabe.

†) Th. I 1, 22, II 21.

12 aus dem 2ten Theile eben dieser Ausgabe. Denn unbezweifelt ergeben sich diese Zahlen, wenn wir von der Gesammtheit der Sätze eines jeden beider Meister die auf fremde Melodieen verwiesenen, von ihnen behandelten Lieder des älteren Gesangbuches in Abzug bringen, und bei denen des Stobäus insonderheit noch die dort nicht aufgenommenen, die von ihm schon ursprünglich älteren Weisen angeeigneten, endlich jene beiden Sätze, die Schriftworte, aber keine Lieder behandeln. Um 1668 hätte dann die Anzahl dieser gangbaren Melodieen beider Meister sich dahin verändert, daß von Eccard nur deren fünf, von Stobäus nur sieben in Gebrauch geblieben wären; eben dieses Verhältniß hätte mindestens bis 1683 bestanden, und auch 1735 wäre es nur bei Stobäus Melodieen ein etwas ungünstigeres geworden, indem von ihnen nur vier statt sieben sich in der Kirche erhalten hätten.

Nun entstand aber schon, als wir Eccards Festlieder und ihr Verhältniß zu dem Gemeinegesange näher betrachteten, uns der Zweifel, ob die Grundmelodieen, selbst von den mehr liedhaft behandelten Tonsätzen des Meisters, für den Gemeinegesang hätten geeignet seyn können? Die Liederbücher von 1668 und 1683, obgleich es scheinen sollte, sie würden ihn beseitigt haben, riefen ihn bei der Mehrzahl der dort gegebenen Melodieen Eccards wieder auf, und dazu kömmt, daß sie die einzige Singweise nicht enthalten, bei der wir früherhin diesen Zweifel für lösbar annahmen; die für Artomedes Neujahrslied „Nachdem die Sonn' beschlossen den langen Winterlauf." Nun sehen wir aber eben dieses Lied, für die Beibehaltung von dessen Melodie damahls der Umstand zu zeugen schien, daß Rogalls Liedersammlung dasselbe keiner damahls gangbaren Kirchenmelodie aneignet, in dem Gesangbuche von 1650 ausdrücklich auf den Ton „Helft mir Gott's Güte preisen" hingewiesen. Es war also früher bereits dasjenige geschehen, was man später zu wiederholen nicht mehr nöthig hielt, da das Lied augenscheinlich einem, in der Kirche gangbaren Maaße angehört, für das eine beliebte Melodie vorhanden war; ja, man mochte, in anderen Fällen, auch von Anfange eine Verweisung unter ähnlichen Umständen für überflüssig angesehen haben. Mißlich bleibt es daher, aus einem bloßen Mangel derselben, zumahl bei Entgegenstehen innerer Gründe, entscheidende Folgerungen herzuleiten; ein solcher Mangel könnte das Gewicht anderer Gründe zwar verstärken helfen, niemals jedoch selbständig dazu dienen, die Entscheidung herbeizuführen. Dergleichen Gründe haben wir also aufzusuchen, jetzt zumahl für Stobäus Melodieen, ehe wir auf die Ergebnisse jener beiden Liederbücher weiter fortbauen können.

Solche Gründe gewährt uns nun eines der umfangreichsten Melodieenbücher der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts: Königs Harmonischer Liederschatz, um 1738 zu Frankfurt am Main erschienen, wenn wir es zunächst der späteren Ausgabe der Festlieder vergleichen, das Ergebniß dieser Vergleichung aber sodann mit demjenigen zusammenstellen, das uns die Prüfung der beiden zuvor besprochenen Liederbücher, des frühesten von 1650, des spätesten von 1735 gewährt.

König hat in seinem Liederschatze, bis auf wenige, alle von Eccard und Stobäus gesungenen und gesetzten Lieder berücksichtigt, die von dem Preußischen Gesangbuche von 1650 aus der Gesammtausgabe der Festlieder beider Meister aufgenommen worden waren. Die von diesem Gesangbuche übergangenen Texte — Schriftworte, wie Nr. 20. 35 des 2ten Theiles der Festlieder, bloße Gelegenheitsgesänge, wie Nr. 24—28 ebendaselbst — dürften wir bei dem späteren Sammler anzutreffen ohnehin nicht voraussetzen. Von den andern mangeln nur wenige bei ihm: unter den von Eccard gesetzten Liedern nur deren 4 (Nr. 19. 20. 25 des ersten, und 33 des 2ten Theiles), unter den von Stobäus behandelten nur zwei, das 2te und 14te des 2ten Theiles. Dagegen hat er keinesweges für jedes dieser Lieder auch

nur eine eigene Melodie, geschweige denn die von jenen Meistern ursprünglich dazu gesungene. Nur 13 der Lieder des ersten Theiles der Gesammtausgabe der Festlieder, 5 von den durch Eccard, 8 der von Stobäus gesetzten; nur 10 aus dem 2ten Theile, 6 der von Eccard, 4 der von Stobäus behandelten, giebt er mit eigenen Singweisen; für die anderen nimmt er ältere, gebräuchliche in Anspruch.

Jene eigenen Melodieen sind aber, um zunächst von Eccards Festliedern zu reden, denen dieses Meisters in der besprochenen Gesammtausgabe nicht übereinstimmend, einen einzigen Fall ausgenommen, wo dieses mit einiger Beschränkung behauptet werden kann. Für Georg Reymanns Weihnachtslied (I. 10):

Die große Lieb dich trieb
O Gottessohn, vom Himmelsthron
In dies betrübte Leben u. s. w.

erfand Eccard einen Tonsatz, dessen Grundmelodie in seiner motettenhaften Ausgestaltung, wenn auch das Ganze regelnd, doch in den verflochtenen Stimmen sich mehr verbirgt, als in unzerstücktem Zusammenhange äußerlich hervortritt. Diese Melodie ist, wie König sie aufzeichnete, sinnig herausempfunden, und, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen dürfen, hergestellt, dem Liede als eine liedhafte wiedergegeben, seinem Maaße in fortlaufendem Flusse angeeignet. Für das Osterlied: „Zu dieser österlichen Zeit" (II. 4) und das Pfingstlied: „Der heilig' Geist vom Himmel kam" (Eben da 10) giebt König zwar Melodieen Eccards; es sind aber nicht die in den Festliedern erscheinenden, sondern die älteren Singweisen, die Eccard für diese Lieder erfand, und die wir in den dreißig geistlichen zu Mühlhausen erschienenen Liedern Helmbolds finden. Dabei sind sie nicht einmahl treu aufgezeichnet, in Königs Mittheilung klingen sie den ursprünglichen nur von fern an, ferner beinahe noch, als die von ihm hergestellte Weise des Liedes „Die große Lieb" der Grundmelodie des Eccardschen Tonsatzes. Zu Helmbolds Liede für das Johannisfest: „Der Zacharias ganz verstummt" finden wir nicht Eccards sondern Joachims von Burgk Melodie; die Weisen aller übrigen Lieder haben mit denen Eccards gar nichts gemein, sie sind ganz neue, meist von Sohr, dem Herausgeber der Gesangbücher von 1668 und 1683 dazu erfundene; nicht einmahl ein Anklang an jene zeigt auch nur eine entfernte Beziehung. Wir finden hierin eine neue Bestätigung des zuvor schon über die Festlieder Eccards Ausgesprochenen. Ihre Bedeutung, eine sehr ausgezeichnete, haben sie vor Allem für die Entwicklung des Kunstgesanges, für dessen lebendigeres Verhältniß zu dem Gemeinegesange; sie stehen zu diesem in einer nur mittelbaren Beziehung, eine unmittelbare Einwirkung auf denselben ist ihnen nicht nachzurühmen. Ja, durch Königs Liederschatz wird selbst die geringe Vermuthung noch entkräftet, als habe Eccards Melodie zu Artomedes Neujahrsliede: „Nachdem die Sonn' beschlossen" ꝛc. auch nur eine Zeitlang eine Heimath in der Kirche gefunden. Das Lied erscheint im Liederschatze ohne eigene Melodie, und wird auf die des Weisselschen Adventliedes: „Mit Ernst, ihr Menschenkinder" verwiesen.

Anders verhält es sich mit Stobäus Melodieen. König hat von diesen sechs aufgenommen in seinen Liederschatz; vier aus dem ersten Theile der Gesammtausgabe der Festlieder — die 6te, 13te, 14te, 16te — zwei aus dem zweiten — die 9te und 12te; alle zu Liedern gehörend, die in dem Preußischen Gesangbuche von 1650 auf keine anderen, gangbaren Melodieen verwiesen waren, mit Ausnahme von der des 14ten Liedes im ersten Theile, wovon später zu reden seyn wird. Für 6

andere Lieder, eben wieder 4 des ersten (2, 8, 21, 23) und 2 des 2ten Theiles (11, 30) hat König zwar eigene Singweisen, für eines derselben (I. 23) sogar deren zwei, doch stimmt keine derselben den für diese Lieder von Stobäus ursprünglich erfundenen überein.

Stellen wir nun zusammen, was aus der Vergleichung der besprochenen Liedersammlungen und des eben betrachteten Melodieenbuches als sicheres Ergebniß hervorgeht, so ist es Folgendes: Die Mehrzahl der Lieder zumeist Preußischer Dichter, welche gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts in der Gesammtausgabe der Festlieder Eccards und Stobäus, der Mehrheit nach zum erstenmahle, an das Licht traten, fanden nicht in Preußen allein, sondern bis in das Herz des evangelischen Deutschlands Anklang und Beifall, und wurden in der Kirche heimisch. Allein nur einige Melodieen des jüngeren beider Künstler zogen sie nach sich, und gewannen denselben allgemeine, nicht blos örtliche, provincielle Geltung. Diese Melodieen wollen wir nunmehr näher betrachten; wir führen sie in der Folge auf, wie sie, nach Ordnung der Zeiten und Feste des Kirchenjahres, in der Gesammtausgabe der Festlieder zusammengestellt sind.

Zunächst begegnet uns hier die des zuvor schon genannten Adventliedes von Georg Weissel *): Such wer da will ein ander Ziel rc. Sie war um 1613 zuerst, wie wir vernahmen, für einen Hochzeitgesang erfunden, gehörte also ihrem späteren Liede nicht einmahl ursprünglich an; aber sie hatte bald allgemeine Beliebtheit gewonnen, und so stimmte man dem Meister ganz bei, der, bei jenes Erscheinen, sie auf dasselbe übertragen hatte. Sohrs Melodieenbücher, in denen sie fehlt, scheinen zwar dagegen zu streiten, doch beseitigt das spätere Vorkommen dieser Singweise alle daraus herzuleitenden Zweifel. Anders verhält es sich mit der zu dem Weihnachtsliede desselben Dichters

Im finstern Stall, o wundergroß!
Des Vaters Licht liegt nackt und bloß,
Der ewig' Fürst des Lebens rc. **)

Zuerst, wie es scheint, zog man für dasselbe die Melodie von Adam Reißners bekanntem Psalmliede vor: „In dich hab' ich gehoffet Herr" rc.; diese ist in dem Preußischen Gesangbuche von 1650 (S. 66) dafür ausdrücklich vorgeschrieben. Doch befreundete man sich später mit der des einheimischen, allverehrten Meisters, denn sie erscheint nachmahls in Sohrs Melodieenbüchern, und in Rogalls Sammlung ist jene Vorzeichnung der älteren Weise nicht länger zu finden. Indeß darf immer nicht behauptet werden, daß sie allgemeine Verbreitung, durchgängige Anerkenntniß gefunden habe. Denn schon vor dem Erscheinen des Preußischen Gesangbuches hatte Johann Crüger zu Berlin eine andere für unser Lied gesungen, die wir 1649 in seinen geistlichen 4stimmigen Gesängen, dann 1657, endlich in den zahlreichen Ausgaben seiner praxis pietatis melica finden. Trägt die von Stobäus herrührende mehr das Gepräge demuthvoller Anbetung des großen Geheimnisses, daß der ewige Lebensfürst „sich selber entäußert, und Knechtsgestalt angenommen habe, um der Sünder willen", so erscheint in der des gleichzeitigen Meisters mehr das liebliche, zarte Bild des kindlichen Erlösers, die Heiterkeit des Festes, das an diese Gestalt sich knüpft; die eine wird neben der andern an dem Orte ihres Entstehens, in Preußen, in der Mark, Geltung gehabt haben. Eine dritte für dieses Lied finden wir um Vieles später

*) Festlieder I, 6. 1650. S. 23. König Nr. 318, Seite 284. Beispiel Nr. 44.

**) Festlieder I, 14. König Nr. 91, S. 20. Beispiel Nr. 45.

in der Zugabe (S. 4.) der fünften Ausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches (1710), die jedoch in die nachmahlige Gesammtausgabe beider Theile dieser Liedersammlung (1741) nicht wieder aufgenommen, also wohl nur eine Zeitlang örtlich in Sachsen in Gebrauch gewesen ist. In der Auffassung nähert sie sich der des Stobäus, die indeß von ihr nicht verdrängt worden seyn kann, da dieselbe noch um 1738 in einem oberdeutschen Melodieenbuche als eine kirchliche erscheint. Dagegen wird man in Sachsen, überhaupt im nördlichen Deutschland, zuletzt wohl zu der bekannten, älteren Singweise zurückgekehrt seyn, auf die man das Lied gleich Anfangs in Preußen verwiesen hatte; mindestens schreibt die erwähnte Gesammtausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches vom Jahre 1741 sie wieder für dasselbe vor. Die Melodie eines 2ten Weihnachtsliedes von Peter Hagen (I. 13. Festlieder):

Nun laßt uns mit den Engelein *)
Auch uns're Stimm erheben ꝛc.

hat ebenfalls bei König ihre Stelle gefunden (Nr. 622. S. 26.); und wir dürfen um so mehr voraussetzen, daß sie von Anbeginn schon, wo das Lied Eingang gefunden hatte in die Kirche, auch allgemeinen Anklang gewonnen habe, weil auch Sohrs Melodieenbücher sie aufgenommen haben, und weder das Preußische Gesangbuch von 1650, noch Rogalls Liedersammlung von 1735 eine andere Weise für dasselbe vorschreiben; wie denn auch die eigenthümliche Bildung der zehnzeiligen Strophe des Liedes seine Verweisung auf eine gangbare Melodie nicht wohl zuließ.

Endlich erscheint unter den Festliedern des ersten Theiles die Melodie des 16ten, eines Neujahrsliedes

Das alte Jahr ist nun vergangen **);
ein neues hat sich angefangen ꝛc.

auch in Königs Liederschatze (Nr. 92. S. 35.) und läßt uns auf deren Verbreitung im evangelischen Deutschland schließen, wenn sie auch in den Sohrschen Melodieenbüchern nicht zu finden ist.

Von den Gesängen des 2ten Theiles der Gesammtausgabe der Festlieder haben deren zwei die von Stobäus zu ihnen gesungenen Melodieen in das achtzehnte Jahrhundert herübergenommen: ein Himmelfahrtslied von Georg Weissel:

Der Herr fährt auf mit Lobgesang
Gott fährt auf mit Posaunenklang ꝛc. ***)

und ein Pfingstlied Valentin Thilo's:

Komm heil'ger Geist, dein' Hülf' uns leist ꝛc. †)

Beide werden im Preußischen Gesangbuche um 1650 (S. 205. 221.) auf keine damahls gangbaren Melodieen verwiesen, das erste, das wir 1735 bei Rogall wiederfinden (S. 124), auch später nicht; König hat die auch bei Sohr erscheinenden Singweisen beider ohne wesentliche Veränderung ihrer Wendungen aufgenommen (Nr. 159, S. 91; Nr. 423, S. 99.).

Es ist Weniges, wie wir sehen, wovon sich mit einiger Bestimmtheit sagen läßt, daß es von Stobäus zu dem allgemeinen Kirchengesange beigesteuert sei; von anderen seiner Melodieen können wir es nur vermuthen. Nach Sohrs Melodieenbüchern sang man um 1683 noch Simon Dachs Lied:

---

*) Festlieder I. 13. Beispiel Nr. 46.
**) Eben da I. 16. Beispiel Nr. 47.
***) Festlieder II. 9. Beispiel Nr. 48.
†) Eben da II. 12. Beispiel Nr. 49.

„Du siehest, Mensch, wie fort und fort" rc. nach seiner Weise; vielleicht geschahe dieses, in Preußen mindestens, auch mit der zu Valentin Thilo's Liede auf das Michaelisfest (II. 22.)

Wenn deine Christenheit
Ausziehen soll zum Streit,
So send ihr, Herr, die Engel dein,
Die müssen ihr zur Seiten seyn,
Sie schützen vor Gefahr rc.

da noch um 1735, wo dieses Lied in Rogalls Sammlung erscheint (S. 166), ihm keine andere Melodie beigelegt wird; vielleicht, und aus ähnlichen Gründen, war dieses auch der Fall mit der Singweise zu Peter Hagens Lied über den 122sten Psalm:

Ich hab' ein' herzlich Freud' und groß Gefallen *)
Ins Haus des Herren allezeit zu wallen rc.

und eben so mit dem Liede auf das Johannisfest „Die Wahrheit kann nicht lügen" (II. 17.), das Rogall zwar um 1735 nicht wieder aufgenommen hat, das aber von dem Preußischen Gesangbuche von 1650, ohnerachtet es auf die bekannte Melodie „O Gottes Lamm unschuldig" gesungen werden kann, doch ausdrücklich auf seinen Ton verwiesen wird, dem auch Sohr Stobäus Weise mitgegeben hat. Endlich mag es auch mit dem Liede (I. 4.)

Sei freudig, arme Christenheit,
In Nöthen nicht verzage,
Bald kommt der Tag der Herrlichkeit,
Das Ende aller Plage rc.

sich so verhalten haben, für das um 1642 mindestens eine allgemein gebräuchliche ältere Melodie nicht vorhanden war, bis späterhin Johann Schop's Weise zu dem Ristschen Weihnachtsliede: „Ermuntre dich mein schwacher Geist", das eine gleiche Strophe mit ihm hat, dafür angewendet wurde. Von andern, selbst allgemein beliebt gewordenen und verbreiteten Liedern Preußischer Dichter sind aber Stobäus Melodieen, wenn sie auch Anfangs Eingang gefunden haben mochten, doch bald wieder verschwunden; ja, in des Sängers Vaterlande hat die Weise selbst das Lied nach sich gezogen und es in Vergessenheit gebracht, weil man Anstand nahm, jene durch eine neue zu ersetzen, und keine ältere für dieses vorfand, mindestens keine passende. So ist das Lied Weissels

Macht hoch die Thür, die Thor' macht weit,
Es kömmt der Herr der Herrlichkeit,
Ein König aller Königreich',
Ein Heiland aller Welt zugleich rc. **)

so sind die Lieder Valentin Thilo's

Die ihr mit Sünden ganz beflecket
Vor Gottes Zorn erschrecket,
Laßt heut' die Furchtsamkeit rc. ***)

---

*) Pr. GB. 1650. S. 273. Rogall, 1735. S. 305.

**) Festlieder I. 2.

***) Eben da I. 21.

und

Dies ist der Tag der Fröhlichkeit,
Den Gott selbst hat erkoren ꝛc. *)

für die Adventszeit, Mariä Reinigung und Verkündigung, bei Rogall schon verschwunden, während Sohr das erste noch 1683 mit Stobäus Melodie giebt, bei König jedes eine eigene Melodie hat, das letzte sogar deren zwei **), ja, die ersten beiden noch in Freilingshausens Gesangbuche mit besonderen Singweisen angetroffen werden ***); Singweisen, durch die jene Lieder in Oberdeutschland und Sachsen im Leben erhalten wurden, während sie in Preußen mit ihren ursprünglichen Melodieen erloschen. Für Thilo's Adventslied

Mit Ernst, ihr Menschenkinder,
Das Herz in Euch bestellt ꝛc. †)

war die Singweise des älteren Liedes: „Helft mir Gotts Güte preisen" anwendbar; auf sie verwies man dasselbe in Preußen, während so König (Nr. 408) als Freilingshausen (Nr. 13) eine neue in den Haup'zügen übereinstimmende dafür geben. Das Lied Hagens:

Gott sei gedankt in Ewigkeit,
Die Sonne der Gerechtigkeit
Das menschlich' Herz erfreut ꝛc. (II. 7.)

verweis't schon das Preußische Gesangbuch von 1650 und später Freilingshausen (Nr. 255) auf die ältere Melodie „In dich hab' ich gehoffet Herr"; seine ursprüngliche hat daher wohl niemahls in der Kirche Wurzel gefaßt, selbst nicht in Preußen. Daß sie nicht Anklang fand, darf bei näherer Betrachtung uns nicht befremden. Sie geht, gleich ihrem Tonsatze, zu sehr dem Ausdrucke des Einzelnen nach, um in dem geistlichen Gemeinegesange eine Stelle finden zu können; denn es sind große, allgemeine Züge, nicht die Ausgestaltung des Einzelnen, welche die Gunst des Volkes gewinnen. Eher möchten wir uns wundern, daß von so vielen Liedern, die ohne Zweifel auf unseres Meisters Veranlassung gedichtet wurden, die man mit seinen Tönen zuerst vernahm, eines hochverehrten Künstlers, auf den man, als einen Eingebornen, stolz war, doch verhältnißmäßig nur eine geringe Anzahl — ihrer sechs, wie wir gesehen — durch diese Töne in Preußen erhalten blieben, oder ihre Melodieen im Leben erhielten. Allein auch dafür bietet uns der Gang, den die Bildung der Tonkunst in jenen Tagen nahm, genügenden Aufschluß. Die große Sangeslust des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, die für Lieder auch einer gleichen, einmahl beliebt gewordenen Strophe eine große Anzahl besonderer Singweisen erfand, hatte mit der ersten Hälfte des siebzehnten schon sehr abgenommen. Eine neue Singweise machte, bei ansprechendem Inhalte des Liedes, meist nur zugleich mit einer neuen Strophe sich geltend, für die eine bekannte Melodie noch nicht vorhanden war, oder doch nicht durch leichte Umbildung ihr angepaßt werden konnte, wie wir, zumahl bei inneren Beziehungen zwischen dem neuen Liede, und dem älteren der angeeigneten Singweise, selbst in früherer Zeit, davon merkwürdige Beispiele gefunden haben. Hatte man aber eine solche Melodie, so wurde sie gewöhnlich der neuen unbedingt vorgezogen, es müßte denn diese den

*) Festlieder I. 23.
**) König: Nr. 435, 183, 158.
***) Nr. 12. 162. Die letzte ist mit der bei König vorkommenden im Wesentlichen übereinstimmend.
†) Festlieder I. 8.

Grundton des Gefühles in ihrem Liede besonders glücklich getroffen haben. Dazu kam noch ein anderer Umstand, der nicht unbemerkt bleiben darf. Der eigenthümliche, rhythmische Bau, der im sechzehnten Jahrhunderte in der Melodie des Volksliedes hervortritt, zumahl dasjenige, was wir mit dem Namen „rhythmischen Wechsels" schon oft bezeichnet haben, und das durch jenes Jahrhundert hin bis weit in das folgende hinein auch in dem kirchlichen Gemeinegesange heimisch geblieben war, beginnt nach der Mitte dieses letzten aus demselben allgemach zu verschwinden, und behält nur im Kunstgesange noch seine Stelle, bis es endlich auch dort erlischt. Die alten kirchlichen Melodieen müssen nun in das Gleichmaaß unseres heutigen Taktes sich fügen, es sei, daß sie, wie der eine oder andere Bestandtheil jenes Wechsels vorwaltet, in den geraden oder ungeraden Takt hineingebildet werden, bis man endlich auch diesen letzten verwirft, als der Kirche mißziemend, da allein ausgenommen, wo das Maaß der Lieder ihn unbedingt erheischt. Diese Umwandlung, die wir an diesem Orte nur vorläufig andeuten, und die um Stobäus Zeit erst sich anzubahnen begann, gehört ohne Zweifel mit zu den Ursachen, weshalb seine Melodieen zu vielen der geistlichen Lieder zurückgesetzt blieben, die, wie wir gesehen, mit ihnen zuerst öffentlich wurden, und allgemein ansprachen. Alle diejenigen unter seinen Singweisen, die man aufnahm, entbehren jenes rhythmischen Wechsels, oder er war doch leicht zu tilgen, ohne wesentliche Entstellung; in den übrigen tritt er meist entschieden hervor, und leitet oft zu wirklichem Taktwechsel hin. Man hat sie deshalb gewiß nicht geringer geachtet, man hat ihrer, als Blüthen des Kunstgesanges, in der Kirche bei festlichen Gelegenheiten sich erfreut; aber das Gefühl empfand in ihnen schon einen fremden Bestandtheil, man vermochte deshalb nicht mehr, sie sich lebendig anzueignen. Dabei hielt man aber an eben diesem Fremdartigen da noch fest, wo man es mit älteren Singweisen überkommen hatte, wovon Stobäus Choräle uns einen überzeugenden Beweis geben. Denn in diesen Tonsätzen war es seine Absicht, gleichwie es die seines Meisters gewesen, die gebräuchlichen Melodieen, wie er sie vorgefunden, zu behalten, und sie nur kunstgemäßer, als es von Zeitgenossen und Vorgängern geschehen war, auszugestalten, wofür er in denen Eccards das beste Vorbild fand. Geliehen hat er ihnen also nur seine Kunst als Setzer, ohne melodisch an ihnen zu künsteln.

Ehe wir jedoch zu ihnen übergehen, haben wir die Festlieder noch aus dem Gesichtspunkte des Kunstgesanges zu betrachten. Es ist schon zuvor angedeutet, daß Stobäus nicht eine gleiche Gabe bildlicher Darstellung durch die Töne, wie Eccard, empfangen gehabt; wir könnten hinzufügen, daß ihm seine Dichter auch nicht in gleicher Art glücklich entgegengekommen seien. Mögen ihre Lieder, für sich genommen, immerhin den Vorzug größerer Gewandtheit der Sprache, und selbst eines reicheren Inhalts haben, so führen sie doch nicht, wie etwa die sonst unbeholfenen Helmbolds, welche Eccard sang und setzte, das Fest, seine nächste geschichtliche Veranlassung, unmittelbar uns vor, versetzen uns nicht in die Mitte desselben, wie die Lieder: Übers Gebirg Maria geht ꝛc. Der Zacharias ganz verstummt ꝛc. Im Garten leidet Christus Noth ꝛc. Der heilig' Geist vom Himmel kam ꝛc. und andere; sie lehren, ermahnen, strafen, ermuntern mit Bezug auf das Fest, dem sie bestimmt sind, sie setzen sich gegen die Gemeine in eben das Verhältniß, in welchem die ganze Zeit zu ihren Dichtern stand. Schon deshalb konnten sie in Stobäus Melodieen und Tonsätzen die Farbe frischer Gegenwart nicht gewinnen, welche jene anderen so sehr auszeichnet. Nur zwei Lieder von Valentin Thilo hat Stobäus gesetzt, und in unsere Sammlung aufgenommen, die jenen früheren in Auffassung und selbst

im Ausdrucke ähnlich sind: wir möchten sie daher dem älteren Dichter dieses Namens zuschreiben. Das eine ist ein Gespräch des Petrus und der Maria am Grabe des auferstandenen Christus *). Ein vierstimmiger Chor tiefer Stimmen tritt ein für Petrus, ein dreistimmiger, von hohen gebildet, für Maria; im Wechselgespräch antworten sie einander. Petrus klagt über das Verschwinden des Herrn, Maria tröstet ihn, und während sie sich anschickt ihm zu offenbaren, was sie von dem Engel über die Auferstehung vernommen habe, ertönt ein siebenstimmiger Chor, mit der Kunde:

Jesus Christ, der Herr, aus eigner Macht
Aus dem Schlaf des Todes ist erwacht.

Das Ganze trägt die Form der Dialogen, die in den mehrstimmigen Tonsätzen der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, bis hinein in das 17te, bei Behandlung weltlicher und geistlicher Gedichte die sich dazu eignen, oft vorkommt, und am meisten bei den Darstellungen der Leidensgeschichte angewendet wird, wo Rede und Gegenrede mit einander wechseln. Die beiden Chöre, — mit einzelnen Stimmen auszuführen, so lange das Wechselgespräch dauert, — heben nicht allein durch Höhe und Tiefe, durch mindere und größere Stimmenfülle sich hervor, sondern auch durch die Behandlung des Satzes. Während die Oberstimme in beiden deklamatorisch gehalten ist, erscheint in dem tieferen verhältnißmäßig mehr die Stimmenverflechtung des Motetts, in dem höheren einfach=gleichmäßiger, harmonischer Fortschritt. Bewegt sich der eine wie der andere in dieser letzten Art fort, so belebt auch rhythmischer Wechsel seinen schlichten Gang: der schließende, volle Chor wird durch ungeraden Takt geregelt. Eine Form aus älterer Zeit ist hier sinnig angewendet, kräftig, würdig, eindringlich ist das Ganze in ihr gehalten, aber das Festlied, in Eccards Sinne, erscheint nicht hier. Das zweite unsrer Lieder ist für den Tag der heiligen drei Könige bestimmt, und „Der Stern aus Jacob" überschrieben. Hier stehen in ähnlicher Art zwei 4stimmige Chöre fragend und antwortend gegenüber, jener von hohen, dieser von tiefen Stimmen, beide zuletzt zu vollem Gesange sich vereinend; eine liedhafte Melodie geht aber durch keinen von ihnen hin, wenn sie auch nicht deklamatorisch gehalten sind wie jene eben besprochenen, sondern mehr motettenhaft. Die erste Strophe wird, nach diesen Andeutungen, das Allgemeine der Anlage hinlänglich klar machen:

I. { Weß ist der Stern der heut erschienen,
Wozu mag seine Klarheit dienen?
II. { Gott hat ihn selber vorgestellt,
Zu deuten an das Licht der Welt.
I. (Ist denn Messias wo gekommen?
II. (So hat die ganze Welt vernommen!
Beide Chöre { O seelig, seelig ist die Welt,
Weil ihr zu gut kommt dieser Held!

Der Festliedform Eccards nähert sich dagegen Stobäus achtstimmiger Gesang auf das erste Reformationsfest, 1617. Jede der Strophen des von Hagen dazu gedichteten Liedes beginnt in ihren Anfangszeilen mit Erzählung der mancherlei Lehre und Warnung, deren Gott die Welt gewürdiget habe in seiner Treue bis auf Luthers Zeit, weil er nicht den Tod des Sünders wolle, und schließt dann mit den wiederkehrenden Worten:

---

*) Beispiel Nr. 50.

Darum wir Gott den Herren
Mit Gsang von Herzen ehren.

Jene früheren Zeilen sind fünfstimmig behandelt, ganz im Sinne des Eccardschen Festliedes; diese letzten als voller, achtstimmiger Chorgesang in kunstreicher Stimmenverflechtung, deren lebendige Nachahmungen auf dem dunklen Grunde eines in gehaltenen Tönen langsam fortschreitenden Basses sich treflich hervorheben; nach einem kurzen Wechselchore schließt das Ganze in ähnlicher Art. Ein achtstimmiger Gesang, ebenfalls zweier abgestufter Chöre, auf Weissels Pfingstlied:

Ich will gießen aus
Über Davids Haus
Spricht Gott, den Geist der Gnaden,

ist durchaus im Style des Motetts gesetzt *), und diesem nähern sich mehre der sechsstimmigen Sätze unserer Sammlung durch vollständige oder theilweise Wiederholung einiger Liedzeilen, in der sonst über die anderen vorherrschenden Oberstimme. Dadurch entstehen Einschaltungen, welche, den Fortgang der Grundmelodie unterbrechend, die Behandlung derjenigen ähnlich machen, die Eccard, wie wir gesehen, in seinem Hochzeitgesange über den 128sten Psalm anwendete, die Form seines Festliedes erst allmählig vorbereitend. Der vorwaltend liedhaften Behandlung der übrigen Gesänge gedachten wir bereits; von ihnen sind jedoch, wie ebenfalls schon bemerkt ist, nicht alle auf selbsterfundene Melodieen unseres Meisters gesetzt. Für zwei hier wieder aufgenommene Gelegenheitsgesänge benutzte er die gebräuchlichen Kirchenmelodieen „Herzlich thut mich verlangen" und: „Ach Gott thu dich erbarmen"; ein Passionslied Thilo's: „Bedenk o Mensch die Angst und Noth" trägt die Weise des alten Bußliedes über den 51sten Psalm: „O Herre Gott begnade mich" **); endlich hat Stobäus seinen Tonsatz zu Hiob Lepners Todtenliede von Simon Dach

O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen ***)

dem Liede

Jesus Christus unser Herr und Heiland,

dem seine Melodie ursprünglich angehört, hier wiederum zurückgegeben, ohne an den begleitenden Stimmen das Geringste zu verändern.

Durch diesen Theil unserer Sammlung sehen wir uns denn unmittelbar zurückgeführt zu Stobäus Chorälen, deren Herausgabe zugleich eine erneuerte der Eccardschen war, ja, noch eine Nachlese lieferte zu deren erstem Abdrucke von 1597. Sie erschienen 1634, acht Jahre vor den Festliedern, zu Danzig bei Georg Rhete; wie es in Stobäus Vorrede heißt, auf vieles Anliegen von Freunden und Gönnern heiliger Tonkunst, welche Eccards Choralsätze, bei gänzlichem Verkaufe des ersten Druckes, wieder zu besitzen wünschten, weshalb er sie nun, mit seinen „ebenmäßig gesetzten Kirchenliedern" vermehrt, herausgebe. Die Festlieder hatte der Meister seinem Landesfürsten und Wohlthäter gewidmet; dieses, vor ihnen erschienene Werk, weihte er „dem unsterblichen, allgewaltigen, dreieinigen Gott, Vater, Sohn und heiligem Geist, hochgelobet und geliebet in Ewigkeit." In dieser Weihung spricht er frommen Dank aus für

*) Eine liedhafte Melodie für diesen Pfingstgesang giebt König (S. 98. Nr. 709). Derselbe erscheint zwar 1650 in dem Preußischen Gesangbuche ohne Verweisung, Rogall aber hat ihn nicht wieder aufgenommen.

**) Beispiel Nro. 51.

***) Beispiel Nr. 52.

Erlösung, Belehrung, Errettung aus Gefahr, Ernährung, Versorgung; sein ganzes Leben sei voll der Güte und Gnade des Herrn, er danke ihm vor Allem, daß er ihm ein Herz und rechte Tüchtigkeit gegeben für die Tonkunst, die zu seiner Ehre gereiche, der Engel und Menschen Lust und Freude sei. Eine Vorrede des geistlichen Ministerii zu Königsberg leitet auch hier das Ganze in ähnlicher Art ein, wie bei den Festliedern; von demjenigen, was über Stobäus und seine Lebensverhältnisse aus ihr zu lernen ist, haben wir hie und da bereits Gebrauch gemacht, wir erwähnen nur noch, daß Hiob Lepner, — dem wir schon früher begegneten — Gerhard Jansen, Bürgermeister zu Memel, und Arend Bredeloch, Gerichtsverwandter der Stadt Kneiphof Königsberg, als besondere Beförderer dieses Werkes in ihr genannt werden. Eben so dürfen wir die Menge von Lobgedichten übergehen, die dasselbe nach dem Gebrauche jener Zeit begleiten. Wir lernen durch sie einen „Andreas Coffnacius" kennen, der von Angerburg aus auch sein Scherflein dazu giebt, und sich des Meisters Oheim nennt: wie denn auch ein „Erasmus Landenberg", akademischer Sekretair, sich äußert, daß er „um der Schwägerschaft willen" das seinige hinzugethan habe. Stobäus näherer Kreis vermehrt sich uns durch diese beiden Namen, die deshalb hier stehen mögen. Auch sei es erlaubt einige Zeilen hier beizufügen, die sein Roberthin bei dieser Gelegenheit für ihn gedichtet hatte, und worin dessen milder, frommer Sinn lebendig hervorleuchtet:

Wir müssen zwar entfernt von andern Landen leben,
In denen Wärme herrscht, uns deckt der rauhe Nord;
Doch hast du uns gewollt ein' andre Sonne geben,
Der Seelen schönstes Licht, das klare Gnadenwort;
Und neben diesem Wort hast du uns mit verliehen,
Daß guter Künste Brauch hie reichlich ist bekannt.

Der Dichter bittet dann Gott um Frieden — es war um die Zeit, wo der Wiederausbruch des schwedisch polnischen Krieges gefürchtet wurde — zur Pflege der Künste, damit sie immer reicher blühen mögen,

Und jedermann gesteh, daß in dem kalten Preußen
Mehr geistlich Singen sei, als sonsten überall.

Sechs von den hier gesammelten Choralsätzen waren schon um 1610 zu Königsberg bei Johann Schmidt besonders zusammengedruckt: die deutsche Litaney, der Lobspruch des Simeon nach den Worten der Schrift, und seiner kirchlichen Intonation, und die Lieder „Jesus Christus unser Heiland ꝛc. Wenn mein Stündlein vorhanden ist ꝛc. Ach lieben Christen seid getrost ꝛc. und: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn ꝛc.; alle „auf die gemeine Kirchenmelodey in Preußen gerichtet", und zumeist für den Gebrauch bei Leichbegängnissen bestimmt. Mit ihnen zusammengenommen, sind der Choralsätze unsers Meisters in der uns jetzt vorliegenden Sammlung 44; und rechnen wir ihnen die vier Festlieder hinzu, bei denen gebräuchliche Kirchenweisen angewendet sind, acht Gelegenheitsgesänge auf französische Psalmmelodieen, und fünf dergleichen auf andere Singweisen geistlicher Lieder, so besitzen wir im Ganzen 61 Choräle von Stobäus; alle zu 5 Stimmen, nur mit Ausnahme der beiden zur Feier des Waffenstillstandes und des Friedens von 1630 und 1635 gesetzten, welche sechsstimmig sind. Daß die von Eccard gesetzten Singweisen ihrem Ursprunge, ihren Tonarten, ihrer rhythmisch-melodischen Ausgestaltung nach mannichfaltiger sind, ist gewiß, wir dürfen es aber nicht der Wahl seines Schülers beimessen, daß dieser hierin gegen ihn zurücksteht; wollte er doch nur eine Nachlese geben zu dem, was sein Meister bereits geleistet hatte. Wir finden nur eine einzige, von beiden bearbeitete Melodie, die des Liedes „Vom Himmel hoch da

komm ich her", welche jedoch Stobäus einem anderen Liede Luthers von ähnlichem Inhalte: „Vom Himmel kam der Engel Schaar" angepaßt hat. Eben so hat er selbst nur eine Melodie zweimahl gesetzt, die des Liedes: „Herzlich thut mich verlangen", ohne daß jedoch eine dieser Bearbeitungen mit eben diesem Liede erschiene; wie denn auch die eine von ihnen (die 6stimmige) in die Festlieder aufgenommen ist, und nicht in die Choralgesänge. In diesen begegnet uns die erwähnte zweite, 5stimmige Bearbeitung, mit dem Liede Cornelius Beckers

Ich harrete des Herrn,
Da wendt er sich zu mir ꝛc.

über den 40sten Psalm, worin die Melodie, eben wie dort, phrygisch gefaßt ist. Dieser fünfstimmige Satz möchte dem sechsstimmigen noch vorzuziehen seyn. Er ist mit besonderer Liebe behandelt; man sieht es ihm an, daß er zu einer Zeit entstand, wo Stobäus an dem Psalmliede, das ihm zu Grunde liegt, sich besonders erquickt und gestärkt hat. Wohl mag dabei auch der besondere melodische Bau der Singweise seine Aufmerksamkeit erregt haben, die mit einem Tone beginnt und endet, der eben sowohl für ihren phrygischen Grundton gelten kann, als für die größere, dritte Stufe aufwärts eines vorausgesetzten, aber nicht erscheinenden ionischen Grundtons; und die nahe Verwandtschaft beider kirchlichen Tonarten wird ihn dahin geleitet haben, eine bisher noch nicht gefundene harmonische Begleitung zu versuchen. Nicht, daß sie versuchsweise ergrübelt worden wäre; er hat sie aus innerem, tonkünstlerischem Verständnisse, und lebendigem Gefühle her, wahrhaft erfunden; alle die mannichfachen Abschattungen der Harmonie, welche große Meister späterer Zeit, von ähnlicher Auffassung aus, uns zu Gehör gebracht haben, verdanken wir ihm, ohne Zweifel; lange, und tief hat der Ton an- und ausgeklungen, den er zuerst anschlug. In diesem Satze kommt Stobäus seinem großen Meister vollkommen gleich; auch in anderen steht er ihm sehr nahe, so daß wir dieselben, stände sein Name nicht darüber, eben so gut diesem würden zuschreiben können. Wir rechnen dahin die Behandlung der Melodie: Wenn wir in höchsten Nöthen seyn; die der älteren Singweise des Liedes: Nun freut euch lieben Christen gmein, die hier mit dem Liede: Freut euch des Herrn ihr Christen all, über den 47sten Psalm erscheint; der Melodie: Mag ich Unglück nicht widerstahn, nach welcher das Lied: In meinem Herzen hatt' ich mir gesetzet für ꝛc. über den 39sten Psalm gesungen werden soll; die der Melodie des Psalmliedes: An Wasserflüssen Babylon, die der ältern, phrygischen, des lutherischen „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir", und andere *). Es ist ihm daher wohl nachzurühmen, daß er zu dem Werke seines Meisters eine erfreuliche Ergänzung gewährt habe; denn nur so dürfen wir dasselbe ansehen, da es, für sich genommen, zwar immer Lieder und Melodieen der mannichfaltigsten Bestimmung enthalten würde, ohne jedoch alle kirchlichen Feste zu umfassen. Was die harmonische Behandlung der Melodieen betrift, so wäre hier nur das zu wiederholen, was darüber bei Eccard bereits gesagt ist, denn Stobäus ist diesem in der Art seiner Stimmführung treu nachgegangen. Nur dessen großartige Einfachheit hat er nicht erreicht; statt eine schlichte Harmonie, wo sie von der Singweise selber schon geboten wurde, durch Verflechtung bereits für sich bedeutender, ausdrucksvoller Melodieen der begleitenden Stimmen zu beleben, hat er nicht selten vorgezogen, Harmonieen anzuwenden, die aus der Melodie

*) Wir haben von den hier genannten nur drei mitgetheilt, neben ihnen aber, um der Mannichfaltigkeit der Melodieen und der Vergleichung mit früher gegebenen willen, andere ausgewählt. S. Beispiele Nr. 53 bis 63.

nicht naturgemäß entsprangen, sondern ihr als Schmuck aufgedrungen waren, und eben hier — wenn nicht öfter — sind ihm Härten entschlüpft, zumahl durch Queerstände; — es müßte denn manches davon auf die Rechnung der Schriftsetzer zu schieben seyn, deren Ungenauigkeit den Tonsetzern damahls häufig zu Klagen Anlaß gab. Ganz einfach sind nur die biblischen Lieder behandelt: Gelobet sei der Herr, der Gott Israel ꝛc. Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, die nur nach kirchlichen Intonationen zu singen sind, und Luthers: „Jesaia dem Propheten das geschah"; die andern, ihrer Bestimmung gemäß, bald mehr bald minder kunstreich. Melodieen alter, kirchlicher Hymnen finden wir nicht, wohl aber deren von mittelalterlichen, lateinischen Liedern (Ave Hierarchia etc. Puer natus in Bethlehem etc. Parvulus nobis nascitur etc.) oder deutschen dieser Zeit (Erstanden ist der heilig Christ ꝛc. Christ fuhr gen Himmel ꝛc.) auch von Volksliedern (Mag ich Unglück nicht widerstahn ꝛc. Insbruck ich muß dich lassen ꝛc. Mein Gmüth ist mir verwirret ꝛc.). Die strenger kirchlichen Tonarten, das Mixolydische, Phrygische, Dorische zu behandeln, hat unser Meister nicht oft Gelegenheit gehabt: jene erste kommt nur einmahl, die 2te sechs-, die 3te nur dreimahl vor: unter den sechs Fällen der zweiten stellt seine Harmonie die Melodieen zweimahl als äolische (in der Versetzung) dar. Daß er aber das sichere, richtige Gefühl gehabt habe von der Eigenthümlichkeit jener Tonarten, bewährt sich an dem Beispiele, bei dem wir nur eben verweilten; er würde sonst das Phrygische da, wo es sich verbarg, nicht haben entdecken können. Die französischen Psalmweisen, die er behandelte, sind ebenfalls nicht unter denen aus strenger kirchlichen Tonarten gewählt: bis auf 2 äolische, und eine (die des 77sten Psalms *)) aus der versetzten dorischen Tonart (im Umfange von G mit vorgezeichnetem b) sind sie ionische. Sie waren aber wohl, weil zu Gelegenheitsliedern angewendet, auch vorgegebene, entscheiden daher weniger über seine eigne Vorliebe, als die seiner Besteller.

An Stobäus Gelegenheitsliedern lernten wir bereits den Geist und Sinn seiner Zeit kennen, tonkünstlerisch betrachtet geben sie uns zu keinem Verweilen ferner Veranlassung. Sie sind entweder rein liedhaft gehalten, oder in den Formen des Festliedes und Motetts; Formen also, die wir mit Bezug auf unseren Meister bereits besprachen. Es ist bemerkenswerth, daß unter der bedeutenden Anzahl von Brautgesängen, die von ihm uns vorliegen — 85 — der bei Weitem größere Theil — 55 — als Motetten behandelt sind. Wir könnten daraus schließen, daß diese Form des Satzes ihm die liebere gewesen, wie er sie denn auch mit großem Geschicke behandelt, wenn nicht vielleicht eben Bibeltexte ihm aufgegeben waren, die keine andere Behandlung zuließen. Dann würde es aber wiederum auffallend erscheinen, daß unter 33 Grabgesängen noch nicht der zehnte Theil — nur drei — diese Form tragen, die andern alle dagegen die liedhaftere. Am richtigsten möchte dieses Verhältniß durch die folgende Erwägung sich erklären. Die besseren Lieder waren ohne Zweifel damahls die, aus dem ihm befreundeten Dichterkreise hervorgegangenen Sterbelieder, also auch die mehr ansprechenden; seltener gingen Hochzeitgesänge hervor aus diesem Kreise, sie fielen meistens geringeren Poeten anheim. Statt ihrer veranlaßte daher Stobäus selber, wo es in seiner Macht stand, die Aufgabe von Bibelversen, weil er dann eine Form des Tonsatzes zu behandeln hatte, worin er die meiste Gewandtheit besaß. In dieser Form ist er ein glücklicher und würdiger Nachfolger des Orlandus Lassus, in der des Festliedes setzt er im Sinne seines Lehrers Eccard den von diesem begonnenen Bau fort. Daß

*) Beispiel Nr. 63.

einer von beiden irgendwie der neuen, durch Oper und Madrigal aus Italien nach Deutschland verpflanzten Setzweise gehuldigt, wie Stobäus Altersgenossen Michael Praetorius und Heinrich Schütz, seine jüngeren Mitlebenden Hammerschmidt und Rosenmüller, mit denen wir uns später beschäftigen werden, habe ich nicht finden können. Die Setzweise Beider, des Meisters wie Schülers, ist wesentlich die kirchliche der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, in das die Blüthe Eccards fiel, und dessen Sinn und Art in Stobäus fortlebt, ja, in Preußen auch in einem Theile seiner jüngeren Zeitgenossen. Diese Setzweise, ohne an kunstreichem Bau, an dem Gepräge heiligen Ernstes zu verlieren, ist bei ihnen nur gewandter, anmuthiger, gesangreicher ausgestaltet; mag sie von der Strenge älterer Zeit etwas eingebüßt haben, die herben Umrisse der kirchlichen Grundform nicht mehr darstellen, das Wesentliche derselben waltet in ihr mit voller Kraft, ihre Aufgabe, die Verschmelzung des Kirchlichen und Volksmäßigen, hat sie vollständig gelöst. Stobäus hat darin, was seinem Meister gelungen war, treu bewahrt, gepflegt, nach seinem Vorbilde ferner ausgestaltet, aber auch nicht mehr; darum mag man ihn wohl — doch in Einzelnem nur — neben, nirgend jedoch über Eccard stellen. Man kann deshalb seinem Freunde, dem jüngeren Valentin Thilo, nicht beipflichten, wenn er in der, ihm gehaltenen akademischen Gedächtnißrede von ihm sagt: „Es ist die übereinstimmende Meinung Aller, die auch durch die Prüfung aller berühmtesten, an den vornehmsten Orten lebenden Tonkünstler bestätigt wird, daß in Preußen Stobäus durch seine Erfahrenheit in der Tonkunst so sehr sich ausgezeichnet habe, daß, wie unter seinen Vorgängern gar wenige waren, die ihm gleich kamen, so auch unter seinen Mitlebenden kaum einer ist, der ihn erreichte; ja, noch darüber zu streiten wäre, ob seines Lehrers Eccard Muse, oder die seinige, die kunstreichere sey?" — Stobäus selber hat wohl kaum gemeint, seinen Meister jemahls übertroffen zu haben, auch wird über dessen wesentliche Vorzüge niemand zweifelhaft seyn können, der die Werke Beider unpartheiisch mit einander vergleichen konnte. Aber der Schüler genoß einer doppelten Begünstigung vor seinem Meister; er war da, wo er blühte, heimisch, also ein Stolz seines Vaterlandes, und er war Mittelpunkt eines hochgeschätzten Dichterkreises, der, in seinen Werken durch ihn verherrlicht, auch seinen Glanz wiederum auf ihn zurückstrahlte. Wenn Eccard seine Mitlebenden, während die Dichtkunst nur so eben aufzukeimen begann in Preußen, in seinem Schöpfungsdrange erst noch bitten mußte, ihm „dann und wann mit einem geistlichen Liede dienstlich zu seyn", wurden sie unserem Stobäus entgegengebracht in reicher Fülle, Lied und Melodie entstand oft wohl zu gleicher Zeit. Indem er den Dichtern, wie den Freunden seiner Kunst schnell und bereitwillig entgegenkam, während der länger als vierzigjährigen Dauer seiner Wirksamkeit, begründete sein Ruf sich so fest, daß er selbst den seines Meisters, wenn auch nicht verdunkelte, doch fast in Schatten stellte, und man mindestens den Zweifel erheben konnte, ob er jenen nicht überrage? wagte man auch nicht, es geradehin zu behaupten.

Was Stobäus während seiner Lebenszeit nicht hatte erreichen können, eine Erhöhung seines Einkommens, wurde seinem Nachfolger, Caspar Case, von Trinitatis 1647 ab, zu Theil. Daß jener nur kargen Lohn empfangen habe für treue Bemühungen, war in der öffentlichen Meinung wiederholt laut geworden, die volle Überzeugung davon hatte erst die Lage seines Nachlasses gewährt; Spätere sollten nun nicht darben wie er, oder unfähig bleiben, ihre Verpflichtungen zu erfüllen. Die Besorgniß also, daß mit Stobäus Tode die Music in Preußen abgeschaft bleiben werde, bewährte sich nicht: wir finden vielmehr noch die Capellmeister Johann Sebastiani (1661), Johann Joachim Witte (1683) und Georg Raddäus, vormahls Cantor der Tragheimschen Kirche (1694), genannt, bis König Friedrich der

Erste durch eine Verordnung vom 30sten November 1707 die Stelle des Preußischen Capellmeisters aufhob. Da nicht eine Geschichte der Capelle in Preußen, sondern der Bericht über die Preußische Tonschule, und deren Einfluß auf Kirchengesang und Tonkunst in der Kirche unsere Aufgabe ist, lassen wir uns an diesem flüchtigen Abrisse genügen, zumahl die genannten, sonst achtbaren Männer uns keine in dieser Beziehung erheblichen Werke hinterlassen haben, es wäre denn der Capellmeister Sebastiani, von dem, außer mehren Gelegenheitsgesängen, auch noch eine Musikalische Passion von fünf singenden und sechs spielenden Stimmen (zu Königsberg 1672 erschienen) vorhanden ist.

Heinrich Albert.

Königsberg besaß aber an seinen Hauptkirchen, gleichzeitig mit Stobäus und später, ausgezeichnete Tonkünstler, die eine ehrenvolle Erwähnung, und längeres Verweilen verdienen. Unter diesen ist vor allen **Heinrich Albert** zu nennen. Er war zu Lobenstein im Voigtlande am 28sten Juni 1604 geboren, studirte anfangs zu Leipzig die Rechte, lag aber dann eine Zeitlang zu Dresden der Tonkunst ob, wie es scheint, unter Heinrich Schütz, den er in der Zueignung des zweiten Theiles seiner Arien seinen „hochgeehrten Herrn Oheim" nennt. Als Tonkünstler kam er um 1626 nach Königsberg, eben dem Jahre, wo Stobäus die Stelle des Preußischen Capellmeisters erhielt, wurde um 1631 Organist an der Altstädtischen Kirche daselbst, und erwarb durch die in ihm vereinigten Gaben des Dichters, Sängers und Setzers allgemeine Achtung. Am 9ten Februar 1638 vermählte er sich mit Elisabeth Starcke, die in seinen Gedichten unter dem Namen Philosette öfters gepriesen wird; Simon Dach und Georg Mylius dichteten ihm Hochzeitlieder. Nächst Stobäus war er es vornehmlich, um den die Dichter Königsbergs sich sammelten, ihn traf aber auch das Loos, als der zuletzt Überbleibende dieses Kreises, alle seine Freunde zu Grabe zu geleiten, ist anders die Angabe richtig, daß sein Tod am 6ten October 1668 erfolgte. Zuerst war Georg Mylius heimgegangen, als Pfarrer zu Brandenburg in Preußen, am 18ten October 1640, noch ehe er die besseren Zeiten Friedrich Wilhelms, des großen Churfürsten, gesehen; ihm war der älteste der verbundenen Freunde, Stobäus, um 1646 nachgefolgt. Am 7ten April 1648 rief der Tod den liebevollen und milden Roberthin ab, der damahls die Stelle eines Churfürstlichen Ober- und Regimentssecretarius bekleidete; Martin Wolder, Pfarrer der Altstadt, schied am 27sten Juni 1657; endlich, am 15ten April 1659 auch Simon Dach, nur 54 Jahr alt, nachdem er 1636 Conrektor der Domschule, drei Jahre nachher (1639) Professor der Poesie geworden, 1640 die Magisterwürde erhalten, endlich nicht lange vor seinem Tode, 1656, zum rector magnificus der Königsberger Hochschule erhoben war. Dürften wir uns auf die Jahrzahl eines der vielen späteren Abdrucke des siebenten Theils von Albert's Arien verlassen, der um 1654 zu Königsberg bei Johann Reußner erschien, und auf dem sich die Bemerkung findet: in Verlegung des Autors Wittiben, so hätten ihn freilich die letztgenannten Beiden noch überlebt. Wir besitzen indeß aus dem folgenden Jahre 1655 noch Gelegenheitslieder von ihm, müssen also annehmen, es sei dort ein Druckfehler in der Jahrzahl eingeschlichen.

Daß Albert unmittelbar zu festlichem Gebrauche in der Kirche etwas gesetzt habe, außer einem dreistimmigen Te Deum laudamus, habe ich nicht finden können. Dieses erschien am 12ten September 1647 zu Königsberg bei Paschen Mense, und ist seinen beiden Brüdern zugeeignet, Johann, Reußisch Plauenschen Cancellario, und Caspar, Canzleisecretair zu Gera. Seines Amtes, als

Organist, wird es unmittelbar nicht gewesen seyn, für die Kirche zu arbeiten; dagegen setzte er neben vielen Gelegenheitsgesängen manche der Lieder seiner Dichterfreunde, und diese wie jene sind es, welche er in den acht Theilen seiner „Arien" gesammelt hat. Dadurch, und daß sie in dieser Sammlung in Partitur gebracht sind, haben sie sich länger erhalten als die des Stobäus, die in vollständigen Stimmbüchern kaum anders noch anzutreffen seyn möchten, als auf der Königsberger Universitätsbibliothek.

Von Alberts Arien erschienen die früheren 4 Theile zuerst in den Jahren 1638, 40, 41, die vier letzten 1643 bis 1648, unter dem Titel: „Arien oder Melodeyen etlicher, theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe, und Ehrenlust dienender Lieder; in ein Positiv, Clavicymbal, Theorbe, oder anderes vollstimmiges Instrument zu singen gesetzet ꝛc." In den frühesten Ausgaben der ersten beiden Theile waren nur die einfachen Melodieen der Lieder mit einem bezifferten Basse gegeben; bei den seit 1643 veranstalteten Auflagen sind dieselben mit Ausnahme weniger, dazu nicht geeigneter, aus den Stimmblättern, in denen sie früher einzeln erschienen waren, in fünfstimmige volle Harmonieen ausgesetzt. Ohnerachtet sie nun durch dergleichen einzelne Drucke, als Gelegenheitslieder, der Mehrzahl nach schon früher verbreitet gewesen waren, so fanden sie doch in ihrer neuen, zweckmäßigen Gestalt so großen Beifall, daß mehrere Theile — der erste, fünfte, sechste — vier- und dreimahl in Zeit von noch nicht zehn Jahren aufgelegt werden mußten. Dazu wirkten auch die wohlgeschriebenen Vorreden des Verfassers, in denen er sowohl seine Ansichten im Allgemeinen darlegt, als über die Ausführung seiner Tonsätze zweckmäßige Anweisungen ertheilt. Die Vermischung geistlicher und weltlicher Lieder war auch vor seiner Zeit wohl vorgekommen, fanden wir sie doch schon bei Eccard im Jahre 1589; er mochte aber bei der damahls vorherrschenden Stimmung eine Rechtfertigung dafür nöthig halten, deren es früher nicht bedurft hatte. So bemerkt er denn in der Vorrede des ersten Theiles seiner Arien: „Wunderte euch etwan dieses, daß ich geist- und weltliche Lieder in ein Buch zusammen gesetzet, so gedenket, wie es mit eurem eigenen Leben beschaffen, die ihr oft an einem Tage des Morgens andächtig, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte, und des Abends bei einer ehrlichen Gesellschaft, auch wohl gar bei der Liebsten fröhlich seyd. Da auch jemanden der Bulenlieder Name schrecken wollte, lebe ich der Hofnung, wenn er diejenigen, so unter diesen dafür gehalten seyn möchten, durchlieset, werde sich erweisen, daß sie mehr auf Tugend und Sittsamkeit, als Geilheit zielen." Und bei Herausgabe des vierten Theiles setzt er hinzu: in allem unserem Thun solle billig eine Geistlichkeit seyn. Ein jedweder, wenn er lustig werde, solle ein fröhliches Stündlein allein der Güte Gottes zuschreiben; wer etwas Liebes suche, solle solches ingleichen mit Gott anfangen; im Lobe der innerlichen und äußerlichen Schönheit seiner Liebsten möge und solle der Liebende den Ursprung aller Gaben auch über allem vor Augen stellen, „es wäre dann seine Liebe beestisch." Also hoffe er auch, daß die Lieder, so von Fröhlichkeit, Lust, oder Liebe redeten — aber gar nicht so, als viel der Alten beschaffen zu seyn gepflegt, wovon billiger zu schweigen als zu gedenken stehe — weil sie nimmer aus den Schranken der Ehrbarkeit liefen, auch oftmals mit viel Lehren und Ermahnungen zu guten Tugenden gezieret seyen, mit allem Rechte hätten beigefügt werden können." Ein jeder, der diese Blätter auch nur durchläuft, wird dem Meister diese Zusammenstellung danken. Sie sind dadurch ein anschauliches, lebendiges Bild jener Tage geworden. Durchforschen wir die zahlreichen Gelegenheitsgesänge des Stobäus, wie sie uns zwar auch an bedeutenderen öffentlichen Ereignissen jener Zeit vorüberführen, vor Allem aber vom Traualtar zum Grabe leiten, so erkennen wir, wie ein eng verbundener Freundeskreis durch trübe Jahre sich aufrecht erhält, die fröhliche Stunde als Gottes Gabe

hinnimmt, die bittere durch seine Gnade überdauert, und so nach Simon Dachs Worten das Leid in Wonne, den Regen in Sonne, den Tod in ewiges Leben verkehrt. Ein Nachklang jener Tage tönt auch noch hin durch Alberts Arien; es sind dieselben Männer, die wir dort dichtend treffen, sie singen zum Theil von denselben Tagen, aber wir erfahren auch manches andere noch, was diese Tage ausfüllte, wir fühlen zugleich, daß sie der besseren Zeit entgegenschreiten, daß Hofnung, und mit ihr auch Frohsinn wiederum die Schwingen regen. Als im Sommer des Jahres 1638 Martin Opitz von Boberfeld nach Königsberg kömmt, „seinen guten Freund Roberthin und andere daselbst zu ersuchen", bringen Simon Dach und Albert mit Hülfe einiger Studenten (den 29sten Heumonats) ihm eine Musik, in der fünfstimmiges Instrumentenspiel mit dem Gesange einer einzelnen Stimme zur Laute wechselt, und das Ganze mit einem kurzen 5stimmigen Chore schließt. Die heimischen Dichter geben dem fremden Meister aus Schlesien die Ehre; sie beginnen:

Ist es unsrer Saiten Werk
Je einmahl so wohl gelungen,
Daß wir dir o Königsberg
Etwas Gutes vorgesungen,
So vernimm auch dies dabei
Wer desselben Stifter sei.
Dieser Mann, durch welchen dir
Jetzt die Ehre widerfähret,
Daß der Deutschen Preiß und Zier
Sämmtlich bei dir eingekehret;
Opitz, den die ganze Welt
Für der Deutschen Wunder hält!

Sie rühmen ihm ach:

Ja, Herr Opitz, Eurer Kunst
mag es Deutschland ewig danken,
daß der fremden Sprachen Gunst
merklich schon beginnt zu wanken,

endlich, nachdem sie jenseits die rechte Ehrenkrone ihm geweissagt, gestehen sie ihm zu:

doch wird auch des Pregels Rand,
weil er ist, von Euch nicht schweigen;
Was von uns hie wird bekannt,
Was wir singen oder geigen,
Unser Name, Lust und Ruh,
Stehet Euch, Herr Opitz zu!

Wir finden sie von ächter Dichterfreude beseelt, und können wir auch jetzt nicht mehr einstimmen in das prunkende Lob, das manche Zeile dieses Gesanges enthält, so erfreut uns doch die reine, von aller Selbstigkeit ferne Schätzung des fremden Verdienstes, die sich darin ausspricht.

Freilich folgt diesen fröhlichen Stunden fast unmittelbar die Zeit der verheerenden Seuche, und dann der Tod des Churfürsten Georg Wilhelm (am 21sten November alten Styls 1640), der, in seinen

späteren Jahren heimisch in Königsberg, dort seine letzte Ruhestätte fand. Er war wegen seiner Leutseligkeit im Allgemeinen sehr geliebt; noch in seinem Todesjahre hatte er dem Scheibenschießen der Kneiphöfer beigewohnt (am 14ten Juni 1640), den besten Schuß gethan, der ihn zum Könige erhob, und Simon Dach hatte, mit Albert vereint, — wahrer für jenen Tag, als für das allgemeine Schicksal des Fürsten — von ihm gesungen

Er hat der Gnad und Hoheit viel
und auch das Glück daneben!

Wenige Monate später setzt ihm, „dem ewig lobwürdigsten Landesvater", nun Albert das Todtenlied: aber bald erhebt er sich von der Trauer, bei den schönen Hofnungen, die der blühende Nachfolger des Dahingeschiedenen giebt. Schon im Jahre 1643, als dieser von Königsberg nach der Mark abreis't, bei einem akademischen Actus Achaz Brandt ihm eine Glückwunschrede hält, Simon Dach und Albert eine Musik aufführen, wird er „Friedrich Wilhelm der Große genannt, und später singen Dach und Albert vereint:

Alle Güter, die wir haben, Kunst, Gesundheit, Ehr und Geld,
Sind des Höchsten milde Gaben, doch voraus ein theurer Held
Kommt nicht zu uns ohngefähr, sondern aus dem Himmel her!

Nun in dem Bewußtseyn besserer Zeiten, in der Hofnung einer neuen Blüthe des Vaterlandes, treten auch die „Vorjahrslieder" auf; Grüße an Neuvermählte und Weissagungen glücklicher Zukunft mit dem Erwachen des Frühlings. Es erscheinen neben den, seltener schon als in früheren Jahren ausschließend vorkommenden geistlichen Brautliedern, auch heiter scherzende Brauttänze, mit eigenthümlich belebten Melodieen „nach Art der Polen"; der ernste Dach steht nicht an zu singen:

Mein, laßt mir doch den Willen, ich kann nicht traurig seyn,
Ich habe mich der Grillen des Kummers und der Pein
Jetzt kaum entladen können, ihr machet wieder Streit
Und wollt mir ganz nicht gönnen, die kurze Fröhlichkeit!

und ein anderes mahl:

Wer erst den Tanz hat aufgebracht
Hat die Verliebten wohl bedacht,
In ihren schweren Flammen,
Wenn sonst nichts ihren Sinn begnügt,
Kein Ort sie an einander fügt,
Bringt sie der Tanz zusammen.

Im Jahre 1644 besteht die Hochschule zu Königsberg 100 Jahr; Albert und Johann Peter Titz treten auf mit einem „akademischen Jubelliede, voraus Gott, und dann auch den Herrn Professoren zu Ehren gestellt" deren jeder darin angesungen wird,

O lebe, du unseres Helicons Zier,
Gott lasse dich allezeit wachsen und grünen,
Was Gutes zu wünschen ist, wünschen wir dir,
Und bleiben dir ewig verpflichtet zu dienen.

Oft können wir würdige Männer durch einzelne Ereignisse ihres Lebens begleiten bis hin zu ihrer letzten

Ruhestatt. Im Jahre 1645 (3ten Juni) begrüßen Simon Dach und Heinrich Albert den Hof- und Gerichtsrath und Official des Samländischen Consistorii, Michael Friese, mit einem Jubelliede. Er hat vor 50 Jahren an diesem Tage die Würde eines Doctors der Rechte erhalten, diese seitdem „hochrühmlich geführt, seine hohen Gaben zu großem Nutz und Frommen des ganzen Landes angewendet", ist nun von Kindern und Kindeskindern umgeben, und es scheint, daß Dichter und Tonkünstler deren frische Stimmen — denn es wechseln ihrer hohe und tiefe in ein-, zwei- und dreistimmigen Gesängen — mit benutzten, den Preis des munteren und geliebten Greises zu singen, während dreistimmige Instrumentalsätze das Ganze einleiten, und die einzelnen Strophen unterbrechen, endlich aber ein voller, fünfstimmiger Chor den Schluß bildet. Wie mag es den würdigen Altvater gerührt haben, nachdem man ihm nachgerühmt, daß es Wenigen vergönnt sei, so frisch und belebt in grauen Haaren ein so hohes Ehrenfest zu feiern, von sanften, kindlichen Stimmen sich ansingen zu hören:

Das macht seine frühe Tugend
Und die Unschuld frommer Jugend
Fleiß und Gottesfurcht dabei,
Diese kann uns lang' erhalten,
Sie ergetzet mancherley
Und läßt uns geruhig alten.

Zwei Jahre später treten Dichter und Sänger wiederum auf mit einem Brauttanze, als der heitere Alte (25sten Hornung 1647) auch noch den hochzeitlichen Ehrentag seiner jüngsten Tochter Marie (mit Reinhold Schulz) erlebt und singen:

Wo lebt ein Mensch auf Erden,
Wenn vor der Zeiten List
Es ihm so gut kann werden,
Der nicht gern fröhlich ist?
Jemehr des Himmels Güte
An jemand sich eräugt,
Jemehr ist sein Gemüthe
Zu frommer Lust geneigt.

Endlich — wenn auch nicht mehr in den Arien, von denen wir jetzt reden, denn seine späteren Gelegenheitslieder hat Albert nicht mehr gesammelt — sind es wiederum Beide, die den unermüdet bis an sein Ende thätigen Mann, nachdem ein seeliges Ende sein Leben von 81 Jahren 4 Monaten und 5 Tagen (am 7ten Februar 1651) gekrönt, (am 12ten desselben Monats) zu seiner Grabstätte im Dom, dichtend und singend geleiten. So sehen wir Lieb' und Leid in mancherlei Gestalt mit einander wechseln, Lust und Schmerz: in der ersten Zeit Friedrich Wilhelms jedoch überwiegt jene diesen bei Weitem. Traurige Ereignisse trüben sie zuweilen, und mahnen an den Ernst des Lebens; dann erinnern sich die Freunde an frühere Tage, an den schnellen unversehenen Tod, es ergreift sie eine Bangigkeit als hätten sie der Lust zu sorglos sich überlassen, der Liebe und Weltfreude im Übermaaße gehuldigt. Dann ist Dach selbst sein treuherziges keusches Lied von „Ancke von Tharaw" leid, dann wird auch wohl geistlich umgedichtet, selbst was ihr Dichterfürst Opitz gesungen, als er ein Grauen empfunden, für und für über Plato gesessen zu haben, und nun zum Weine eilte. Und Ähnliches, wenn auch

nicht im Innern unseres Dichterkreises, mag geschehen seyn mit dem Liede „Celadons“, das sich in den Arien findet:

Flora meine Freude,
Meiner Seelen Weide,
Meine ganze Ruh;
Was mich so verzücket
Und den Geist bestricket,
Flora, das bist du.
Deine Pracht glänzt Tag und Nacht
Mir vor Augen und im Herzen
Zwischen Trost und Schmerzen.

Die Strophe, der Gang der Gedanken, alles deutet auf das fast gleichzeitige Lied Johann Frankens:

Jesu meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu meine Zier!
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir.
Gottes Lamm, mein Bräutigam!
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst liebers werden.

Daß jenes Liebeslied eine weltliche Umdichtung seyn könne dieses geistlichen, widerspricht dem Sinne der Zeit, und zumahl dem, der in den Preußischen Dichtern waltete, zu sehr, als daß es glaublich wäre. Auch erscheint das geistliche um einige Jahre später als das weltliche. Wahrscheinlicher wird es daher, daß dieses letzte mit den Arien, die bei den Zeitgenossen so großen Beifall fanden, sich schnell verbreitete, daß seine Strophe, eine damahls nicht gewöhnliche, ansprach, und nunmehr das geschahe, was in früherer Zeit uns so oft begegnete. Man fand nämlich das Gefühl irdischer Liebe wohl zu warm, fast bis zur Abgötterei, darin ausgedrückt, und setzte Worte heiliger Liebe an die Stelle der ursprünglichen, den Schaden zu heilen, den diese etwa anrichten könnten. Die Melodieen beider Lieder haben indeß keine Beziehung auf einander; die des geistlichen wird später noch zu besprechen seyn.

So erfreulich uns Alberts Arien sind als lebendiges Bild der Zeit und ihres Verhältnisses zur Tonkunst, so belehrend sind sie auch sonst dem Tonkünstler und dem Forscher auf dem Gebiete der Kunst. In der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts war in Italien die Richtung auf redegemäßen Ausdruck des Gesanges, und Hand in Hand damit, auf dessen Zierlichkeit herrschend geworden, die man durch feinste Ausbildung der Kehlfertigkeit zu erreichen suchte. Das Streben nach jenem hatte die Oper zur Frucht gehabt, das Trachten nach dieser die Vervollkommnung des Einzelgesanges und das öftere Erscheinen von Gesängen, in denen nur wenige Stimmen in den damahls beliebten Künsten mit einander wetteiferten, oder bei denen doch die Vollständigkeit der Harmonie, die in dem älteren Motettenstyle durch die verflochtenen Stimmen unmittelbar gegeben seyn mußte, zurückstehen sollte

gegen die Anforderung des vollkommenen Anschließens an die Worte des Dichters, und die freieste Anwendung der neuen Gesangeskünste. Den Mangel, der in den meisten Fällen durch Lückenhaftigkeit des Zusammenklanges hieraus entstand, mußte dann eine ausfüllende, und daneben als Grundlage dienende, nur begleitende Stimme ersetzen. So entstand der Oper gegenüber das geistliche Concert, und durch dasselbe unmittelbar gefordert, der Generalbaß. Wie nun diese neue Form des Satzes in ihrer ganzen Anlage dem Motettenstyl gegenüber trat, so war in Eccards Schule durch das Festlied dasselbe geschehen, nur mit dem Unterschiede, daß dieses die Hauptbedingung jenes ältern Styls, die vollständige Darstellung der Harmonie durch die verflochtenen, wesentlichen Gesangstimmen, beibehalten hatte. Stobäus hatte, wie nicht zu bezweifeln ist, sein Vaterland niemahls verlassen. Mochte er auch Kenntniß genommen haben von jener neuen Richtung in der Tonkunst, aus der die Oper, das geistliche Concert, der Generalbaß hervorgegangen, so war ihm doch schwerlich etwas in dieser neuen Art Gesetztes auf genügende Weise zu Gehör gekommen. Er war, wie es seine Werke bezeugen, ein treuer Zögling der Eccardschen Schule, und mittelbar der des Orlandus Lassus geblieben; wir finden in seinen Tonsätzen nichts, was auf die neuere Setzweise hindeutete. Albert kam nach Königsberg um 1626, als Stobäus schon im 24sten Jahre seiner öffentlichen Thätigkeit stand. Der bedeutende Einfluß, den dieses Meisters, so wie Eccards Setzart auf ihn geübt, ist in den meisten seiner größeren, zumeist auch fünfstimmigen Tonsätze, unverkennbar. Allein er hatte zuvor schon in der Schule seines Oheims, Heinrich Schütz, gestanden, eines Zöglings von dem großen venedischen Meister Johann Gabrieli, der für die Geschichte der Tonkunst deshalb eine Erscheinung von so großer Bedeutsamkeit ist, weil Altes und Neues, jenes in höchster Blüthe, dieses in hofnungsreichstem Aufkeimen und Emporwachsen, in ihm sich begegnen. Schütz, weil durch diesen ausgezeichneten Mann gebildet, stand nun in einem ganz verschiedenen Verhältnisse zu der Tonkunst und ihrem Bildungsgange, als sein Altersgenosse Stobäus. Er, der Vielgereis'te, blieb stets in lebendiger Verbindung mit Italien, von woher jene neue Kunstrichtung stammte, und war ein besonderer Verehrer des Meisters, der als ihr geistreichster Förderer zu betrachten ist, Claudio's Monteverde, durch den die Formen des Recitatives, wie des freien Wechselspieles mehrer Stimmen gegen einen begleitenden Baß erst allgemach Gestalt und Bedeutung gewannen. Es konnte also nicht fehlen, daß er den ihm so nahe befreundeten Albert in jene neue Setzart einweihte; wir müssen selbst alsdann es voraussetzen, wenn dieser auch nicht, wie doch mit Recht anzunehmen ist, seines unmittelbaren Unterrichts genossen haben sollte. Rühmt er ja selber in der Vorrede des sechsten Theiles seiner Arien die herrlichen, geistreichen, seine höchste Verwunderung erregenden Tonsätze der Italiener, und preis't die lebhaften und durchdringenden Sachen seines Oheims, „der seine hohe Wissenschaft auch aus Italien, besonders von dem vortreflichen Johann Gabrieli, geholt"; und gesteht, „daß ihn dieselben unterweilen so bestürzt und zaghaft machten, daß er sich fast nicht mehr unterwinden möge, einiges Lied oder Melodey aufzusetzen." Er brachte also ein neues tonkünstlerisches Element nach Preußen; und so sehr die würdige, großartige, und dabei so anmuthige Setzweise der dortigen Tonschule ihm Bewunderung einflößte, so mächtig sie auf ihn einwirkte, mochte er doch auch dem aus dem Vaterlande Mitgebrachten eine Bahn zu ebnen, ihm Anerkennung und Ausbreitung zu gewinnen wünschen. Im Allgemeinen fand er in seiner neuen Heimath die durch seine Gaben bald gewonnenen Freunde dem Neuen wenig geneigt. Das damahlige Recitativ wird ihnen einförmig, unzusammenhängend, gesangesarm erschienen seyn,

die Kehlkünste nur ein karger Ersatz für den melodischen Fluß, die prächtige Harmonieenfülle, die kunstreiche Stimmenverwebung des Festliedes ihrer Tonschule. Albert indeß zweifelte nicht, daß diese Ungunst zu großem Theile von dem Mangel lebendiger Anschauung herrühre, deren ja auch der trefliche Stobäus entbehrte. So hat er denn manches weltliche, und auch geistliche Lied im Sinne der neuen, welschen, durch seinen Oheim nach Deutschland verpflanzten Art seinen Arien einverleibt; Lieder, die wohl zuvor schon im engeren Kreise der Freunde zu Gehör gebracht und erprobt waren. Ein großer Theil seiner Vorreden beschäftigt sich vorzugsweise damit, sie einzuführen, über ihren rechten Vortrag zu belehren, mit dem erst das Verständniß für sie aufgehen könne. So heißt es in dem Vorworte des ersten Theiles: „So ihr ihnen die Ehre anthut, sie hören zu wollen, müsset ihr zuvörderst Einen haben, der nach Gelegenheit seines Instruments mit dem Generalbasse recht wisse umbzugehen, auch nicht auf jedwedere Note mit vollen Händen zufalle, und selbigen als Kraut hacke; durch welche ungeschickte Handlung er vielleicht dieses Ortes so verhaßt gemacht ist, daß man schier nicht gern von ihm hören will.“ Er schärft die reine und deutliche Aussprache der Worte ein; vor Allem, daß man bei den Sylben, die durch Mitlauter endigen, diese nicht zu früh anschlage, oder bei Doppellautern den letzten Vocal vor der Zeit hören lasse; empfiehlt den Gebrauch eines Violon bei dem Vortrage solcher Lieder, und endet mit der Erinnerung: „daß der Sänger in denen Liedern, welche in genere recitativo gesetzet, so auf die meisten Syllaben fusas (Achtelnoten) haben, fast keines Taktes sich gebrauche, sondern die Worte, wie sie ungefährlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung ausgeredet werden“, singen möge. Einen noch ausführlicheren Unterricht über die Behandlung des Generalbasses giebt die Einleitung zum zweiten Theile. Er schließt sich der Bemerkung an, daß den geistlichen Liedern der Sammlung die Mittelstimmen beigefügt seien, man sie aber eben sowohl durch eine einzelne Stimme mit Begleitung des Generalbasses, als unter Anwendung von Instrumenten, und endlich auch in reinem fünf- (oder vier-) stimmigen Gesange vortragen könne. Jene einfache und zweckmäßige Anweisung kann hier eine Stelle nicht finden; es genügt, ihrer zu erwähnen, um sich zu überzeugen, wie sehr die Verbreitung der neuen Setz- und Singweise Albert am Herzen lag. Auch in dem Vorworte des 3ten Theiles ist davon wiederum die Rede. Hier wird unbilliger Urtheile über musikalische Compositionen gedacht, namentlich solche, die für besondere Sänger eigends eingerichtet worden, und der richtige und reine Vortrag der Arien abermahls eingeschärft, worüber im ersten und zweiten Theile das Wesentliche ausführlich gesagt sei. Aus der Zuschrift des 6ten Theils der Arien (am 24sten Juni 1645) an den Obristen und Geheimenrath Conrad von Burgsdorf erfahren wir endlich, daß Albert im Jahre 1644 bei Gelegenheit des Jubelfestes der Königsberger Hochschule auch ein musikalisches Drama gesetzt hatte. Er beklagt sich gegen seinen Gönner „daß sein Beutel nicht so viel darstrecken wollen, seine auf dem akademischen Jubelfeste zu Königsberg gehaltene, und auf dem Churfürstlichen Hause wiederholte Comödienmusik drucken zu lassen“, und setzt hinzu: „Wie es denn mit meinem Zustand also und nicht anders beschaffen, als Ew. Wolwürdigen Gnaden von dem berühmten Musicanten, Walter Rowen, kurz vor der Abreise aus der Mark vernommen haben.“ Man sieht, daß er von seinen Bemühungen allmählig einigen Erfolg wahrzunehmen glaubte, so daß er selbst wagen dürfe, mit einem größeren Werke neuer Art aufzutreten; daß aber seine beschränkte Lage, und der Zweifel an genügendem Absatze ihn bedenklich machten, ob er die Kosten des Selbstverlages übernehmen solle? Spätere Erfahrungen haben ihn über diese Zweifel nicht hinweggehoben, und es ist

kaum darüber zu entscheiden, ob sie es gekonnt. Allerdings wuchs der Beifall, den seine Arien gewannen, mit jedem Jahre, es wurden wiederholte Auflagen einzelner Theile nöthig; aber durfte er gewiß seyn, daß dieser Beifall eben auch dem Theile seines Werkes gelte, worin er dem Neuen gehuldigt, oder hatte er ihn demjenigen beizumessen, was im Sinne der Eccard-Stobäusschen Schule von ihm gesetzt war? Blieb nicht auch später noch das Unternehmen der Herausgabe seines Singspiels mißlich, als der Reiz der Neuheit wohl schon erloschen war, des Meisters Bedürfnisse mit Vermehrung seiner Familie zugenommen, seine Umstände aber, im Verhältnisse dagegen, sich kaum gebessert hatten? Haben wir nun immerhin zu bedauern, daß wir ihm nicht auch auf das Gebiet des dramatischen Gesanges nachfolgen können, so steht doch dasselbe dem Gegenstande unserer jetzigen Darstellung ferner, und wir würden, selbst wenn wir jenes nur handschriftlich gebliebene Singspiel noch besäßen, dabei hier nicht verweilen dürfen. Es könnte wohl auch für unseren Zweck erwünscht seyn, es zu haben, um in etwas größerem Maaßstabe dadurch eine Anschauung zu gewinnen, wie der Gegensatz des redeähnlichen Gesanges und des zierlich-melodischen sich bei ihm ausgebildet, und in wie weit sein Tonsatz, insbesondere aber sein geistliches Lied, eine Einwirkung dadurch erfahren habe? Jener Gegensatz zeigt sich indeß schon bei manchen umfangreicheren Gesängen seiner Arien in unmittelbarer Nähe: in der Nachtmusik für Opitz, der akademischen Feier zu Begrüßung des großen Churfürsten, der Jubelmusik für Michael Friese, und eine wesentliche Lücke in den Voraussetzungen zu einem vollständigen Urtheile über ihn haben wir nicht zu beklagen. Sehr sicher ist es nun, daß in einigen von ihm neu erfundenen Weisen geistlicher Lieder eine Vermischung beider Gesangsarten hervortritt; ja, er hat bekannte geistliche Melodieen, ihren Grundzügen nach, in seine Arien aufgenommen, und sie auf eine Weise neu aus- und umgestaltet, daß eine solche Vermischung nun auch in ihnen entstanden ist. Die Melodie seines Liedes über den 9ten Psalm

Mein Dankopfer, Herr ich bringe,*)
So mir recht von Herzen geht,

ist für eine Sopranstimme und einen begleitenden, bezifferten Baß gesetzt. Die Schlußfälle ihrer zweiten, vierten, sechsten Zeile, der Anfang ihrer fünften zeigen melismatische Auszierungen in dem Geschmacke seiner Zeit: der übrige Theil ist nicht eben recitativisch, doch verhältnißmäßig mehr deklamatorisch gehalten; das Nachspiel einer Geige und eines Baßinstruments, über dessen Stimme die Harmonie in Ziffern angedeutet ist, beschließt das Ganze. Die bestimmteste Vermischung des recitativischen und melismatischen — des redeähnlichen und zierlich-melodischen — Gesanges begegnet uns aber in seinem Liede über die Eitelkeit der Weltfreuden; seltsam genug, da hier ein ernster, kirchlicher Ton der angemessenste scheinen mußte:

O wie mögen wir doch unser Leben
So der Welt und ihrer Lust hingeben,
Und uns selbst scheiden
Von der frommen Ruh und tausend Freuden!

Eine lange Verzierung bezeichnet schon den ersten Ausruf; eine kürzere den Ausgang der zweiten, eine lang ausgesponnene den Schlußfall der letzten Zeile, ein Nachspiel in der Art des eben besprochenen

*) Beispiel Nr. 64.

schließt sich an; die übrigen Theile des Gesanges gehen nur den Hebungen und Senkungen einer wohlbetonten Rede nach. Endlich finden wir an der Melodie des 19ten der französischen Psalme bei ihm das Beispiel einer Umgestaltung in damahls neumodischer Art. Diese Singweise erscheint jedoch bei ihm nicht zu Lobwassers, sondern zu Martin Opitzens Bearbeitung dieses Psalms:

Der Himmel Bau und Zier *)
hält Gottes Lob uns für,
macht seine Kraft bekannt.

Sie ist melismatisch ausgeziert, ein reich figurirter Baß ist ihr unterlegt, der mit ihr wetteifert; sie ist mit einem Vorspiele und mit Zwischenspielen versehen, deren Grundgedanken aus ihr entlehnt sind, und deren weitere Ausführung, nach einigen Andeutungen, und nach Anleitung eines bezifferten Basses, dem Begleitenden überlassen werden. Wir sehen, Albert hat nichts unterlassen, der neuen Gesangsart Eingang zu verschaffen: Belehrungen über sie im Allgemeinen, über die Art, das in ihr Gesetzte vorzutragen und zu begleiten; Beispiele mannichfacher Art, kleineren und größeren Umfanges, bis zu dem bedeutenderen Unternehmen eines Singspiels; Vermischungen des einen und des andern der Vorzüge, denen sie nachstrebte, endlich selbst Anwendung derselben auf bereits Vorhandenes. Diesem allen ungeachtet hat er damit doch kaum anders, als in dem engeren Kreise seiner dichterischen Freunde gleichen Alters einige Anerkennung und Gunst erlangt. In den Werken gleichzeitiger und jüngerer Preußischer Tonkünstler finden wir kaum ein erhebliches Beispiel des Nachstrebens; höchstens die Vor- und Nachspiele werden allgemeiner, doch sind sie fast allgemein in der älteren Weise gesetzt. Den Generalbaß eignete man sich an, sofern er die Harmonieenfolge mehrstimmiger Gesangstücke über der Grundstimme andeutete, und dadurch deren Begleitung auf einem Tasteninstrumente erleichterte. So gab Johann Reinhard, Organist der Kneiphofer Domkirche, um 1653 „die Preußischen Kirchen- und Festlieder sammt ihren Melodieen und einem Generalbasse" heraus; ein Werk, das (nach Pisanskis Versicherung in dem ungedruckten 2ten Theile seiner Preußischen Literargeschichte) Eccards, Stobäus und Alberts Melodieen enthält, in dieser Art eingerichtet, damit der einzelne Sänger sie zu einem Clavier oder Positiv vortragen, oder auch ein Spieler dieser Instrumente in den volltönenden Gesang derselben mit einstimmen könne. Man hatte also von der Zweckmäßigkeit eines solchen Auszuges der Harmonieen sich überzeugt, wie Alberts Arien über der jedesmahligen tiefsten Stimme der einzelnen mehrstimmigen Gesänge ihn enthielten, man eilte, diese Einrichtung auf die Werke der vorzüglich geschätzten Meister anzuwenden; man faßte aber den Generalbaß nicht in dem Sinne auf, wie er ursprünglich entstanden war. Es ist möglich, daß des Capellmeisters Johann Sebastiani „Musikalische Passion von fünf singenden und sechs spielenden Stimmen nebst dem Basso continuo", welche um 1672 in 12 Stimmbüchern zu Königsberg erschien, sich hierin der neuen Setzweise anschloß; ihre eigene Anschauung habe ich nicht erlangen können. Wäre es der Fall, so würde daraus immer nur zu entnehmen seyn, daß gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts auch in Preußen die geistliche Tonkunst durch einen fremden Meister auf die neue Bahn geleitet, und der überwiegende Einfluß der einheimischen Tonschule, weil deren vorzüglichste Häupter damahls alle hingegangen waren, vermindert worden sei. Wie dem aber auch seyn möge; eben an Alberts Beispiele erkennen wir deutlich die nachhaltige Einwirkung dieser

*) Beispiel Nr. 65.

Schule. Auch er, ein Tonkünstler von Geist und Erfindungsgabe, von regem Eifer für das Neue, ist mehr durch sie geleitet und bestimmt worden, als daß er jenem eine Bahn hätte wirksam bereiten können; erst mit dem Aufhören des lebendigen Forterzeugens in älterem Sinne gewann in Preußen rechten Eingang, was im übrigen Deutschland lange schon herrschend geworden war, weil die ausgezeichneten unter den damahligen Meistern bald selber die eifrigsten Vertreter des Neuen geworden waren, eine Blüthe des geistlichen Liedergesanges der Art, wie Eccard sie uns zeigt, wie sie durch Stobäus sich fortgepflanzt, aber dort nicht in das Leben getreten war. Albert bleibt, dem Wesentlichen nach, aller Bemühungen für die neuere Schule ungeachtet, doch immer der Eccardschen beizurechnen, unter deren Zöglingen er hier steht.

Von ihm sind mehre Melodieen, eigener und fremder Lieder, in den evangelischen Kirchengesang übergegangen, für die er, als Dichter und Sänger, besonders wichtig ist. Eigener Lieder finden wir vier, deren von ihm auch gesungene Melodieen mit ihnen um den Ausgang des 18ten Jahrhunderts in Gebrauch waren; sie sind noch in die 1786 und 1790 erschienene, ältere Ausgabe des Kühnauschen Choralbuches aufgenommen. Ein fünftes, sein Weihnachtslied:

Unser Heil ist kommen
Vom hohen Himmelthron,

hat er einem französischen Madrigal von Antoine Boesset unterlegt, das in jenem Choralbuche erst in Liedform umgestaltet ist, um es für den kirchlichen Gemeingesang brauchbar zu machen. Es möchte scheinen, dieses Lied, der einzige Festgesang, den er gedichtet, sei auch das einzige geblieben, für das er nicht von innen heraus den rechten Ton des Gesanges habe finden können. Befremden könnte dies zwar nicht, weil die ganze Richtung seiner Zeit im geistlichen Dichten mehr der Betrachtung, Ermahnung, Selbstprüfung zugewendet war, als der lebendigen, begeisterten Erinnerung an die Hauptereignisse in dem Leben des Herrn, wie die Kirche durch wiederkehrende Gedenktage sie feiert; so daß also für die damahls herrschende Art der Dichtung der Ton des Gesanges gewiß leichter zu treffen war, als für jede andere. Allein wir dürfen doch vermuthen, daß Albert nicht etwa sein Lied zuvor gedichtet und nun eine passende Melodie dafür gesucht habe, sondern jener französische Tonsatz zu den Worten: „Du plus doux de ses traits Amour blesse mon coeur etc." wird ihn angezogen und einer besseren Bestimmung werth geschienen haben, als galanten und zugespitzten Versen sich anzuschließen, und so mag auf diesem Wege das Gedicht, den vorhandenen Tönen nachgehend, entstanden seyn. Diese Töne haben freilich allgemach bedeutende Veränderung erfahren; die Mannichfaltigkeit des Rhythmus, der Wechsel des Taktes, sind aus der Melodie völlig verschwunden, und nur deren Grundzüge sind geblieben. Allein man war frühe schon zu einer solchen Umgestaltung gezwungen, weil ein im Ganzen motettenhaft gehaltener Tonsatz, wie jener Boessets, für den Gesang der Gemeine ohne Anbequemen unbrauchbar blieb. Nothwendig war dasselbe, wenn man nicht eben eine neue Singweise erfinden wollte, weil die Strophe des Liedes keiner der gebräuchlichen überein kam; thunlich, weil der Tonsatz, nach welchem Albert es gedichtet, doch auf einer zusammenhängenden Grundmelodie beruhte. In ähnlicher Art hatte man nur mit der Melodie eines der vier Lieder noch zu verfahren, die Albert nicht nur gedichtet, sondern auch gesungen und gesetzt hatte; mit der des Dankliedes: Mein Dankopfer, Herr, ich bringe. Sie war nämlich, wie wir gesehen, jener neuen, deklamatorisch-melismatischen Art; einestheils mußten daher die geschmückten

Schlußfälle vereinfacht, dann aber auch das Ganze melodisch mehr abgerundet werden. In zwei Fällen entgegengesetzter Art also war man zum Verändern und Anbequemen genöthigt, und es könnte seyn, daß diese die Veranlassung boten, auch mit den übrigen Melodieen Alberts auf ähnliche Art zu verfahren. Am wenigsten wird man es bedurft haben bei seinem bekannten, und allgemein verbreiteten Morgenliede: „Gott des Himmels und der Erden“ *). Die Melodie desselben bewegt sich durchweg im dreitheiligen Takte, der in vielen neueren Choralbüchern zwar bei ihr verschwunden ist, weil der Bau seiner Strophe ihn nicht unbedingt erheischt, der aber um die Zeit, wo Lied und Weise entstand, so vielen allgemein aufgenommenen Kirchenmelodieen eignete, daß in ihm kein Grund für eine Veränderung gefunden werden konnte. Auch Mattheson, der mit unserem Albert seine, etwa hundert Jahre nach ihm erschienene Ehrenpforte eröfnet, bemerkt mit einigem Nachdrucke, die Melodie dieses Liedes sei „viel manierlicher, und nicht so schlecht eingerichtet, als wir sie itzo in den Kirchen zu singen pflegen, darum denn die Cantores, Organisten und Lieder-Sammler, sammt denen, die Choralbücher schreiben, dieses Werk [die Arien] und dergleichen billig zu Rathe ziehen sollten, um nach deren Vorschrift die rechten Sangweisen anzugeben, und die wahren Verfasser zu kennen.“ Die übrigen Melodieen Alberts jedoch, die in den Kirchengesang Aufnahme fanden, zeigen fast ohne Ausnahme jenen rhythmischen Wechsel, den man damahls zwar in altüberlieferten Singweisen noch beibehielt, im Kunstgesange auch noch häufig anwendete, allein selten neue Melodieen, bei denen er sich fand, in die Kirchen einführte, wenn ihnen andere, schon verbreitete, für Strophen gleichen Baues zur Seite standen. Es soll nicht behauptet werden, daß man bei Alberts Lebzeiten oder auch nur unmittelbar nach ihm, seine Melodieen solcher Art schon auf ein Gleichmaaß zurückgebracht habe; doch ist zu vermuthen, daß es nicht viel später dennoch geschehen seyn möge, da man in zwei Fällen aus anderen Gründen bereits zu wesentlichen Umbildungen genöthigt gewesen war, und dadurch für weitere Änderungen nach den Bedürfnissen der Gegenwart gewissermaaßen eine Berechtigung empfangen hatte. So wird es mit der Weise von Alberts Abendliede: O Christe Schutzherr deiner Glieder **) geschehen seyn, die sich auf dreitheiliges Maaß leicht zurückführen läßt. Für sein Sterblied, ursprünglich auf das Ableben Johann Ernst Adersbachs (am ersten November 1632) gedichtet, gesungen und gesetzt: Einen guten Kampf hab ich auf der Welt erkämpft, besaß man eine alte Weise, nach der es gesungen werden konnte: „Christus der uns seelig macht“, und darum wird man bald schon die eigene Melodie Alberts zu demselben beseitigt haben.

An geistlichen Liedern Simon Dachs hat Albert gar viele gesungen und gesetzt, von denen, zufolge Rogalls Kern alter und neuer Lieder, deren 7 gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts zu Königsberg noch in kirchlichem Gebrauch waren, und mehre auch eine weitere Verbreitung erhalten haben. Da sie großentheils in neuen Strophenarten gedichtet waren, so blieben ihnen auch ihre von Albert erfundenen Melodieen, obgleich diese fast durchgängig jenen, im kirchlichen Gemeinegesang damahls allgemach erlöschenden rhythmischen Wechsel zeigen. Es ist kein einziges Festlied unter diesen Liedern; fast alle sind Sterbelieder, entweder für bestimmte Gelegenheiten gedichtet und gesetzt, oder auf Veranlassungen, die nur den Dichter angingen: schmerzliche Verluste, trübe Stimmungen, Er-

*) Beispiel Nr. 66.

**) Beispiel Nr. 67.

hebung aus Niedergeschlagenheit und Kummer. Besonderen Gelegenheiten verdanken ihren Ursprung: das für Roberthin gesetzte Sterblied: Ich bin ja Herr in deiner Macht *), dessen wir schon gedachten, und das mit seiner Melodie noch unter uns fortlebt; und ein 2tes, auf das Ableben des Grafen und Burggrafen Achatius von Dohna (16ten Februar 1651) nach dem 35sten Verse des 8ten Capitels im Briefe an die Römer gedichtetes: Ich bin bei Gott in Gnaden rc., für das jedoch Albert nicht eine neue Melodie erfunden, sondern die des 130sten der französischen Psalme, wahrscheinlich im Auftrage der Hinterbliebenen, dafür angewendet hat. Ein Gleiches that er auch auf andere ähnliche Veranlassungen mit den Weisen des 125sten und 146sten Psalmes, ohne daß jedoch die ihnen angepaßten Lieder in die Kirche Eingang fanden; nicht zu gedenken des 45sten Psalmes nach Lobwasser, dessen Weise er auf Verlangen zu der Vermählung Herzogs Jacob von Curland und Charlottens Markgräfin von Brandenburg (10ten October 1645) ganz einfach 4stimmig setzte, und des 19ten nach Opitz Dichtung und der französischen Melodie, bei dem wir ihn zuvor schon in ganz anderem, besonderem Sinne beschäftigt fanden. Ohne bestimmte Veranlassung von außen her, soviel wir wissen, entstanden die folgenden fünf Lieder Dachs, und Alberts Melodieen zu denselben:

Du siehest Mensch, wie fort und fort,
Der eine hier, der andre dort
Uns Gute Nacht muß geben rc.

Es vergeht mir alle Lust
Länger hier zu leben rc. **)

Kein Christ soll ihm die Rechnung machen,
Daß lauter Sonnenschein
Hie um ihn werde seyn,
Und er nur scherzen müss' und lachen;
Wir haben keinen Rosengarten
Hie zu erwarten,

ein Lied, für dessen bis dahin ungebräuchliche Strophe in Freilingshausens Gesangbuche (1741) zwar eine neue Melodie (im $\frac{3}{4}$ Takt) erscheint, ohne jedoch weitere Verbreitung gefunden und die Albertsche verdrängt zu haben; ferner:

Ich steh in Angst und Pein ***)
Und weiß nicht aus noch ein,
Der Sinnen Kraft fällt nieder.

und

Was willst du armes Leben
Dich trotzig noch erheben,
Du mußt ohn' Säumniß fort rc.

---

*) Beispiel Nr. 68.
**) Gleicher Melodie und übereinstimmenden Tonsatzes mit dem Liede „Einen guten Kampf hab' ich rc."
***) Beispiel Nr. 69.

für das man statt Alberts Melodie, die noch 1790 in dem 2ten Theile des älteren Kühnauschen Choralbuches anzutreffen ist, leicht die allbekannte des Liedes „O Welt ich muß dich lassen" an vielen Orten angewendet haben wird, da es auf dieselbe gesungen werden kann. Daß von unserem Meister — außer jenen fünf Psalmmelodieen — eine gebräuchliche ältere Kirchenweise gesetzt worden, habe ich nicht finden können.

Der sogenannten Kürbshütte Alberts und ihrer Veranlassung ist schon früher gedacht worden. Die kurzen dreistimmigen Sätze über gereimte Lehrsprüche, welche sie enthält, sind belebt, mannichfaltig, wohlklingend, und manchem seiner größeren vorzuziehen. Es ist Albert besser gelungen, die melodischen Grundgedanken in dem Wechselspiele so weniger Stimmen festzuhalten, als in seinen volltönenderen Gesängen. Wo er die Stimmen künstlich verflicht, herrscht enge Nachahmung durchweg vor, wie schon der geringe Umfang dieser Sätze sie erheischte, und seine Tongewebe erhalten dann durch Bindungen eine besondere Würze. Fordert der Inhalt der gesungenen Sprüche einfachere Behandlung, so finden wir rhythmischen Wechsel, verengte und erweiterte Rhythmen angewendet, den gleichmäßigen Fortschritt der Stimmen zu beleben; Alles, was in jener Zeit zum Schmucke von Gesängen für häusliche Ergötzung Kunsterfahrner nur dienen konnte. Deshalb fand auch die Kürbshütte damahls großen Beifall: Roberthin, der sie veranlaßte, und eine besondere Freude daran fand, singt von ihr:

Wer hoft', aus Eurem kleinen Garten
So liebe Früchte zu erwarten
Als Ihr, mein Albert, uns bereit?
Ihr laßt der Kürbse Schrift uns lehren
Die schnelle Wegflucht dieser Zeit,
Und in den Stimmen macht ihr hören
Den Vorschmack süßer Ewigkeit,

ein Zeugniß von dem Sinne, in welchem sie genossen wurden.

Ergiebig war Albert für den geistlichen Gemeinegesang, ein glücklicher Erfinder ansprechender Liedweisen; weniger bedeutend erscheint er in deren harmonischer Entfaltung. Die Gabe, welche Stobäus, zumahl aber Eccard, in hohem Maaße besaß, in fremde Melodieen sich hineinzuempfinden, und von innen heraus sie durch Harmonie zu beleben, war ihm nicht verliehen; die Tonsätze über französische Psalmweisen, welche er in seine Arien aufnahm, zeichnen sich nicht eben aus durch tieferes Verständniß, ja, das öftere Überschreiten der Hauptstimme durch die zweite, ohne künstlerische Veranlassung, zeugt mehr von bloßem Zusammenfügen als wirklichem Ausgestalten. In den Sätzen über eigen erfundene Melodieen bewährt sich, daß er keineswegs ohne Sinn gewesen für die Bedeutsamkeit der Harmonieenfolgen; es mangelt ihm nicht an glücklichen Zusammenstellungen in diesem Sinne, allein er versäumt meistentheils, was Eccard und Stobäus so erfolgreich gethan, die melodischen Grundgedanken für seine begleitenden Stimmen aus der Hauptmelodie zu entlehnen, deren Gang dadurch vorzudeuten, ihn nachzuahmen, und so an geeigneter Stelle auch den Zusammenklängen größeren Nachdruck zu geben. Ansprechender finden wir ihn, bei geringerem Trachten nach künstlicher Ausführung, in seinen Brauttänzen, und dann auch entlehnte Melodieen mit größerem Erfolge behandelnd. Die Art der Kunstübung der großen Tonmeister Preußens, in deren Mitte er trat, beherrschte und bestimmte ihn, allein nur eine frühe Schule hätte sie ihm vollkommen zu eigen machen können; er hat endlich

nur der prächtigen Klangfülle nachgestrebt, welche sie auszeichnet, ohne die geistreiche Gliederung ihrer Tonsätze zu erreichen. Der neuen Setzweise hing er mit Liebe und Überzeugung an, allein für sein Streben in diesem Sinne fand er, wenn auch Anerkennung, doch keinen günstigen und fruchtbaren Boden. Immer bleibt er eine ehrenwerthe und merkwürdige Erscheinung, und als kirchlicher Sänger in der Geschichte des geistlichen Gemeinegesanges auch eine bedeutende.

Mit Wenigem bleiben uns nun noch einige gleichzeitige Meister Königsbergs zu erwähnen, ehe wir von der Schule Abschied nehmen, deren Zöglinge sie waren. Unter ihnen steht **Conrad Matthäi** deren Häuptern am nächsten. Nur dreizehn einzelne Gesänge aus den Jahren 1653 bis 1659 war ich im Stande von diesem treflichen Tonkünstler aufzufinden, der um jene Zeit das Amt eines Cantors der Altstädtischen Kirche bekleidete; allein sie berechtigen zu dem günstigsten Urtheil über ihn. Wer sein Lehrer gewesen, ist uns nirgend angedeutet, allein seine Werke bezeugen unverkennbar, daß er an Eccards Werken sich gebildet, vielleicht auch Stobäus Unterweisung genossen habe. Die Setzart beider Meister hat er sich auf das Vollkommenste zu eigen gemacht, und übt sie mit großer Leichtigkeit und Gewandtheit; die frühe Schule, deren Albert entbehren mußte, ist an ihren Früchten bei ihm deutlich zu erkennen. Nicht selten bildet die Hauptstimme, indem sie ihren Gang ungestört, und ohne zertrennende Einschaltungen fortsetzt, zugleich die Keime streng-canonischer Nachahmung: so in einem Grabliede (von 1659) auf Georg Pöpping, das durch eine 5stimmige Symphonie eingeleitet und durch eine ähnliche beschlossen wird. Hier geht die Grundstimme der höchsten fast durchgängig nach in einem Canon in der Unteroctave, während auch die übrigen ihre Grundzüge aus deren Melodie schöpfen, und dennoch ein guter Fluß der Stimmen und eine wechselnde Harmonie erreicht ist. In einem Liede Simon Dach's,

Herr Jesu, Trost in aller Noth *)

das dieser schon 1658 für den Altstädtischen Rathsverwandten Johann Rahnisch dichtete, und das ein Jahr später bei dessen Bestattung gesungen wurde nach Matthäis Tonsatz, zeigt uns dieser Meister, daß er die freie Nachahmung eben so sehr in seiner Gewalt gehabt als jene strengeren Künste. Ohne den ernsten, stetigen Gang seiner Melodie irgend zu unterbrechen, weiß er die zart vorandeutenden, nachahmenden, bekräftigenden Wendungen seiner begleitenden Stimmen so ungezwungen, natürlich, in so gesangreichem Flusse aus ihr abzuleiten, eine jede dieser Stimmen so eigenthümlich und bedeutsam auszugestalten, wie nur Eccard in seinen besten Werken es irgend vermag. Erscheint bei diesen Vorzügen der Wunsch erklärlich, daß auch Festlieder in engerem Sinne uns von ihm erhalten seyn möchten, so haben wir uns freilich zu erinnern, daß seine Zeit eben an solchen nicht ergiebig war, er auch vielleicht deren Ton weniger getroffen haben möchte als den jener ernsten Betlieder, wie die von ihm noch vorhandenen insgesammt genannt werden müssen. Nach Pisanski war er auch ein geschickter Tonforscher und Lehrer. In dessen handschriftlichem zweiten Theile seiner Preußischen Literargeschichte findet ein Werk Matthäis sich angezeigt: „Bericht von den modis musicis, aus den besten, ältesten und bewährtesten autoribus der Musik zusammengetragen", das um 1652 zu Königsberg erschienen war. Ich habe es niemahls gesehen, allein der genannte Verfasser redet davon mit vielem Lobe. Matthäi (sagt er) zeige in dieser Abhandlung, daß es ihm so wenig an gründlicher Kenntniß der Tonkunst gemangelt habe, als an guter Belesenheit

*) Beispiel Nr. 70.

in den von ihr handelnden Schriftstellern, deren er mehr als siebzig anführe. Seine Lehrsätze gründe er nicht auf das bloße Ansehen und die Beispiele Anderer, er tadle vielmehr an Einigen, daß sie zu Rechtfertigung ihrer Tonsätze nichts Anderes anzuführen wüßten, als daß sie es so und nicht anders erlernt hätten, aber „sich gleichwohl für große Musicos hielten, und über jede Stimme ihren Namen mit großen Buchstaben setzen ließen.“ Er baue seine Lehre auf mathematische Grundsätze, erläutere sie durch geometrische Figuren, und leite alles her aus den Verhältnissen der Töne, die nicht willkührlich, sondern in der Natur gegründet seien. Matthäis Tonsätzen zufolge wird dieses Lob ein verdientes seyn und wir haben um so mehr zu bedauern, daß eine umfassende Tonlehre, mit deren Ausarbeitung er, demselben Gewährsmanne zufolge, beschäftigt gewesen seyn soll, nicht an das Licht getreten ist. Auch von Vorgängern Matthäi's im Altstädtischen Cantorat sind uns Gesänge erhalten: von **Johann Weichmann**, der dies Amt (zufolge der vorhandenen Drucke) in den Jahren 1647 bis 1652, und **Georg Hucke**, der es in den Jahren 1652 und 1653 versahe. Von jenem besitzen wir eine Sammlung gleich den Arien Alberts, unter dem Titel: Sorgen-Lügnerin, d. i. etliche Theile geistlicher und weltlicher, zur Andacht und Ehrenlust dienender Lieder, das er zu Königsberg 1648 herausgab, und worin Gedichte von Martin Opitz, Johann Franke, Philipp von Zesen, Mylius, Wolder und Andern gesetzt sind; wie denn auch Simon Dach Gelegenheitsgesänge für ihn gedichtet hat. Unter ihnen zeichnet vorzüglich ein fünfstimmiges Lied sich aus,

Vater, deine Ruth hab ich gnug geschmecket, *)
Deines Eifers Glut hat mich stets erschrecket,
Umb mein Leiden weißt du erst allermeist.

Simon Dach dichtete es 1652 für Barbara Bierwolf, Wittwe des Kneiphöfer Rathsverwandten Jacob Schulz, eine vielgeprüfte, würdige Frau, um diese seine „fromme Gevatterin und große Gutthäterin in ihrem Creutz aufzurichten“ und gern mögen wir uns denken, daß diese ihr Leiden in dem Sinne getragen habe, den die Töne Weichmanns aussprechen. Die vollste, demüthigste Hingebung spricht sich darin aus, ein seeliger Friede in Gott weht darin; und so einfach dem Hörer auch der Gesang erscheinen mag, so kunstvoll ist er doch geordnet. Weniger freilich treten darin die Künste des Canons hervor, als die melodische Ausgestaltung der einzelnen Stimmen erfreuen muß, ihr edler Gesang, die Art, wie sie eintreten, den anderen sich anschließen und dann wieder verhallend absetzen, die wechselnden, in so schönem Flusse verschmelzenden Rhythmen. Ein anderer Vorzug der Eccardschen Schule erscheint uns hier lebendig fortgepflanzt, länger als ein halbes Jahrhundert, nachdem die Choräle und Festlieder dieses Meisters ihn zuerst dargelegt hatten, und dessen dauerndes Fortwirken an der Stätte seiner künstlerischen Thätigkeit wird uns dadurch bewährt. Über Hucke, von dem ich nur einen fünf- und einen vierstimmigen Gesang auffinden konnte, war ich außer Stande ein genügendes Urtheil zu bilden: eher, als den Häuptern der Preußischen Tonschule, möchte ich ihn Albert vergleichen. Dichter, Tonkünstler und Setzer gleich diesem, war endlich **Christoph Kaldenbach**, der auch zu dessen näherem Kreise gehörte, und zu seinen Arien mehres unter seinem eigenen, und dem Dichternamen Celadon beigetragen hat. In Schwiebus am 11ten August 1613 geboren, erhielt er mit 23 Jahren das Amt eines Prorektors der Altstädtischen Schule zu Königsberg, 1636 die Magisterwürde,

*) Beispiel Nr. 71.

und es wird uns berichtet, daß er in eben diesem Jahre als Professor der Poesie, Geschichte und Beredtsamkeit nach Tübingen berufen worden sei, und dort in hohem Alter um das Jahr 1698 sein Leben beschlossen habe. Es würde dem nicht entgegen seyn, daß Vieles von seinen Gedichten sich in Alberts Arien findet, da wir nicht annehmen dürfen, daß es auch um die Zeit, wo es zuerst erschien, und am Orte des Erscheinens gedichtet sei. Allein schon mehre Gelegenheitsgesänge Simon Dachs, die er in den Jahren 1649, 1654, 1656 auf Sterbefälle von Gönnern und Freunden in Königsberg setzte, und die daselbst erschienen, machen es zweifelhaft — ist auch seine amtliche Stellung dort nicht angegeben —, ob seine letzte Bestimmung bereits so frühe eingetreten sei, als erzählt wird, und es ist auch natürlicher, anzunehmen, daß seiner Verpflanzung an eine fremde, so weit von seiner bisherigen Heimath entlegene Hochschule, ein mehrjähriger, dort erworbener Ruf vorangegangen sei. Außer Zweifel setzt es endlich ein Hochzeitlied (auf Sigismund Pichler und Ursula Greiffin), auf dessen Titel er noch 1654 Prorektor der Altstädtischen Schule heißt. Auch seine Tonsätze kommen denen Alberts näher, als denen der eigentlichen Zöglinge der Preußischen Tonschule; sie sind sangbar, würdig gehalten, denen Matthäis und Weichmanns aber nicht zu vergleichen.

Allein wir würden die in Königsberg blühende Tonschule immer nur nach dieser Stadt nennen dürfen, und sie nicht eine Preußische heißen können, wenn ihr Einfluß sich nicht in der That auf das ganze Land erstreckt hätte. Daß alle Tonkünstler desselben in enger Verbindung standen, daß sie zu Förderung der von ihnen geliebten und hochverehrten Kunst sich öfters persönlich vereinigten, sahen wir an jenen, von Stobäus besungenen Zusammenkünften in Elbing. Wendel Bodenhausen in dieser Stadt, Georg Rhete zu Danzig, waren rüstige Verleger ausgezeichneter Tonwerke, mancher Gesang von Eccard und Stobäus ging aus ihren Pressen hervor. Danziger Tonkünstler zeigen deutliche Spuren der Eccardschen Schule in geistreicher Auffassung, glücklicher Ausbildung der eigenthümlichen Stimmenführung des Meisters, zu einer Zeit, wo dieser, ja sein Schüler Stobäus, das spätere Haupt der Schule, bereits hingeschieden waren. So **Thomas Strutius**, Organist an der Kirche zur h. Dreifaltigkeit in Danzig, ein Tonkünstler, über dessen Lebensverhältnisse uns sonst nichts bekannt geworden ist*). Er schloß sich einem nicht ungerühmten geistlichen Dichter jener Stadt an. Johann Maukisch, am 14ten August 1617 zu Berthelsdorf bei Freiberg im Meißnischen geboren, lag der Gottesgelahrtheit zu Leipzig ob, wo er die Doktorwürde gewann, wurde dann als Professor der Theologie, Rektor des Gymnasii und Prediger an der Dreifaltigkeitskirche nach Danzig berufen, wo er am 8ten Juni 1669 aus dem Leben schied. Zu Danzig, bei Georg Rhetens Wittwe, gab er eine Sammlung geistlicher Lieder heraus, unter dem Titel: „Lobsingende Herzens-Andacht über die Evangelia, welche des Sonntages und an den Hauptfesten in der Gemeine Gottes erklärt werden. Da aus jeglichen Evangeliis die fürnehmste Hauptlehre kürzlich heraus gezogen, und mit lauter Schrifts-Worten also durchgeführet wird, daß man klare Sprüche von allen Glaubens-Artikeln haben, und dieselben der Jugend mit Singen und Spielen in dem Herren beibringen kann u. s. w." Das Jahr der Herausgabe wird am Schlusse der Zueignung durch die römischen Zahlbuchstaben eines Betseufzers, nach Art jener Zeit, angedeutet; es heißt dort: „Geschehen in Dantzig den 18ten Januarii, Im Jahr Christi, da man seufzet:

ACh Gott gebe Den FrIeDen Vnsern LanDen";

*) In einem, schon 1603 zu Danzig gedruckten Hochzeitgesange, wird ein Thomas Sthrucius als aus Rathenow in der Mark gebürtig, und Organist zu Stargard in Preußen genannt.

s ist demnach 1656. Das Ganze ist nach den heiligen Zeiten der Kirche in 4 Abschnitte getheilt. Es enthält: Lobsingende Advents- und Weihnachten — Epiphanias und Fasten — Ostern und Pfingsten — Trinitatis-Andachten, von je 11, 23, 13, 29, insgesammt 76 Liedern, die man indeß nicht blos für trockene Umschreibungen der jedesmahligen Evangelien halten darf, da in vielen von ihnen eine wahre Andacht des Herzens hervorleuchtet. Dieses Werk, dessen Lieder zum großen Theil auf bekannte Kirchenmelodieen gerichtet sind, hat nun Strutius durch neue Singweisen, in 4-, seltner 5stimmigem Tonsatze zu beleben gesucht. Mehrere von Maukisch Liedern haben in die Kirche allgemeineren Eingang gefunden: so finden wir in Königs harmonischem Liederschatze das Dreikönigslied:

Der wunderschöne Jacobsstern
Ist aufgegangen von dem Herrn
Und leuchtet wie die Sonne ꝛc.

das Lied auf Mariä Verkündigung:

Das ist die Stund, jetzt soll mein Mund
Mit Herzenslust von Gnad' und Wahrheit singen.

das Abendmahlslied:

Mein Jesu vor dein Angesicht
Komm ich jetzt mit Verlangen,
Ach Herr, laß mich unwürdig nicht
Dein Fleisch und Blut empfangen.

das Passionslied:

Ach was für Pein, mein Jesulein *)
Hat dein Leib tragen müssen,
Da du aus Huld, die fremde Schuld
Für mich hast wollen büßen.

das Himmelfahrtslied:

Nun ist vollbracht der Lebenslauf mit Kreuz, Angst und Beschwerden,
Mein Gott und Herr, der fähret auf mit Jauchzen von der Erden ꝛc.

Doch sind dort alle diese Lieder auf bekannte Melodieen verwiesen, und keine einzige von denen des Strutius hat eine Stelle gefunden. Daß jene ihnen unbedingt vorgezogen wurden, darf uns nicht befremden, wenn wir uns erinnern, daß unter ähnlichen Verhältnissen auch die des gefeierten Stobäus ein gleiches Schicksal hatten; können wir auch von Strutius Singweisen nicht sagen, daß sie, melodisch oder harmonisch, ein der Zeit fremd Gewordenes enthalten hätten. In seinen einfacheren Sätzen unterscheidet er sich nicht wesentlich von anderen gleichzeitigen Meistern, nur daß er zuweilen durch die Art seines Rhythmus selbst bekannten Strophen ein neues Ansehen giebt, so daß man sie nicht leicht erkennt, und die ihnen angehörigen älteren Melodieen schwer herausfindet; wie er denn auch oft die Stollen der Aufgesänge solcher Strophen abweichend betont, gegen die Art früherer Zeit, und so die Erinnerung an ihre Singweisen verdunkelt. Er hat aber auch Sätze, in denen er, gleich dem Meister der Schule, „etwas, der Kunst nach, Anmuthigeres" zu geben bestrebt ist, und es darf ihm wohl zum Ruhme angerechnet werden, daß er es, der Fülle der Harmonie unbeschadet, auch mit vier Stimmen zu erreichen gewußt hat.

*) Beispiel Nr. 73.

Seine selbsterfundenen Melodieen bilden in der Oberstimme den festen Gesang dieser Tonsätze; entweder bleiben sie am Schlusse jeder einzelnen Zeile auf dem letzten Tone der Melodie gleich lange ruhen, während die andern im Wechselspiele die Harmonie zu der folgenden hinüberleiten, oder sie schweigen dort in gleichgemessenen Zeiträumen, so daß, wie bei Eccard, jede willkührliche Zerstückelung der Singweisen vermieden, und darauf Rücksicht genommen wird, daß dieselben von der Gemeine, die nothwendigen Ruhepunkte ausgenommen, ungebrochen vorgetragen werden können. Die begleitenden Stimmen, lebhafter bewegten Fortschritts, schöpfen ihre Wendungen theils aus der Hauptstimme, doch meist ihr nur anklingend, theils bilden sie freie Gegensätze gegen dieselbe, unter sich einander nachahmend, und so ein selbständiges Gewebe flechtend. So in dem Satze über die Melodie des Weihnachtsliedes: „Wunder an dem Wunderkinde" (I S. 50.); des Neujahrsliedes: „Gott ist dein Behüter"; eines Liedes, das im Wechselgesange „das sehnliche Verlangen der Kirche im alten Testament, und das fröhliche Empfangen [des Heilandes] von der Kirche des neuen Bundes" ausdrückt (der große Drach, die alte Schlang) *), stets vierstimmig; endlich in dem fünfstimmigen Satze über das schon zuvor angeführte Passionslied. Wir dürfen diese Sätze wohl neben die Matthäis stellen; der schöne Fluß ihrer Stimmen, die Gewandtheit ihres Baues gewährt uns die Überzeugung, daß man den von Eccard gebahnten Weg, den man mit Überzeugung und Vorliebe gewählt, bis zu seinem Ziele, einer nahmhaften Meisterschaft im Sinne des Hauptes der Schule, verfolgt habe, und wir können mit Recht sagen, daß diese Schule eine, nicht allein in der Hauptstadt Preußens, sondern dem Lande, einheimische gewesen sei.

Auch außerhalb Preußen finden wir geistliche Tonkünstler, von denen wir voraussetzen müssen, daß sie nicht etwa bloß durch die Schöpfungen der dortigen Meister angeregt worden, Ähnliches hervorzubringen, sondern daß sie in unmittelbarer Verbindung mit der daselbst blühenden Tonschule gestanden, die höhere Ausbildung für ihren Künstlerberuf eben dort empfangen haben. Absichtlich reden wir nur von einer Voraussetzung; denn der Mann, mit dem wir noch einige Augenblicke uns beschäftigen wollen, war ein geborner Sachse, wir finden ihn später zu Magdeburg in einem kirchlichen Amte, und besitzen keine unmittelbare Nachricht von seiner Anwesenheit in Preußen, auf die wir nur aus einzelnen Thatsachen schließen können. **Georg Weber**, den wir hier meinen, war zu Dalen, einem Landstädtchen des Meißner Kreises, geboren, wahrscheinlich in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts. Nach Wetzel (Hymnopoeograph. III. S. 361) war er Vicarius und Succentor an der Domkirche zu Magdeburg, doch weiß jener fleißige Sammler von Nachrichten über geistliche Liederdichter uns sonst über ihn nichts zu berichten. Aus seinen Werken lernen wir, daß er die dreifache Gabe des Dichters, Sängers und Setzers in sich vereinigte. Das früheste unter diesen, das wir kennen, ist auch sein bedeutendstes. Es erschien in Preußen zuerst in 7 einzelnen Theilen oder Heften, in der Art wie Alberts Arien, und wurde später erst unter einen allgemeinen Titel zusammengefaßt, der dahin lautet: „Sieben Theile Wohlriechender Lebens-Früchte eines recht Gott-ergebenen Herzen, deren Saft und Wachsthum auß ihrem ewigen Lebensbrunnen Jesu Christo gesogen und entsprossen ist, und nur zu deß drei Einigen Gottes Lobe allein, und gleichen, frommen Herzen zu nutz, auf folgende Sieben Zeiten, als Tägliche — Jährliche — Stündliche — Augenblickliche, auch bei Labens- Liebens- Scheidens- oder Sterbens-Zeit, In niedriger Reim-Ahrt an das Licht getragen, mit gantz schlechten Melodeien bequemet, und zu 1. 2. 3. 4. 5 Stimmen zu singen; mit etlich beigefügten

*) Beispiel Nr. 72.

Symphoneien zu zwei Violinen und dem Basso Continuo gesetzet durch Georg Webern 1649." Als ganzes Werk waren diese sieben Theile „zu Dantzig, bei Jacob Andreae, Buchbinder, zu finden", einzeln waren sie zu Königsberg von Johann Reußner gedruckt worden, die vier ersten Theile 1648, die drei letzten 1649. Der 2te und 3te derselben befassen ein jeder 16 Lieder, die andern fünf ein jeder 10, wir erhalten also 82 Lieder in dem ganzen Buche. Der erste Theil giebt Lieder „von täglicher Zeit" mit vierstimmigen Singweisen; der zweite „von jährlicher Zeit", d. i. Festlieder: auf Marien Verkündigung, die Geburt des Herrn, Neujahr, Christi Leiden, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis, Michaelis (der Engel Fest) und Aller-Heiligen. Der Passionslieder sind die meisten, ihrer fünf, der Lieder für Ostern und Michaelis je zwei, die übrigen Feste sind nur mit einem bedacht. Auch hier erscheinen 4stimmig gesetzte Melodieen, und nur die des 2ten Osterliedes „Jesus ist erstanden schon" ist mit 5 Stimmen zu singen. In dem dritten Theile finden wir Lieder „von stündlicher Zeit"; Buß- und Creuzlieder, sechzehn, mit vierstimmigen Melodieen. In dem vierten begegnen uns die Lieder von sogenannter „augenblicklicher Zeit"; wie der Dichter sie näher bezeichnet „unableßlichste Seuffzer der schmachtigen Seelen nach Jesu Christo, ihrem ewigen Lebens-Könige", mit 1-, 2-, 4 und 5stimmigen Melodieen, deren hier eine mehr ist, als der Lieder sind, indem das sechste, ein Gesprächlied, einstimmig beginnend, und zweistimmig (für eine Diskant- und Tenor-stimme) endend, nachher noch einmahl in vierstimmigem Tonsatze gegeben wird. Der 5te Theil befaßt zehn Lieder „von der schmachtigen Seelen Labezeit, oder vom hochheiligen Abendmahle" mit 12 Melo-dieen, von denen nur zwei (die des 2ten und 8ten) zu fünf, die andern alle zu 4 Stimmen gesetzt sind. Im sechsten Theile giebt uns Weber Gesänge „von Liebens-Zeit, oder von Geistlicher Seelen-Liebe, welche durch Verlangen, Seufzer und Gespräche sich ihrem liebsten Himmels-Bräutigam Jesu Christo zu er-kennen giebt"; mit 1, 2 bis 5 Stimmen zu singen gesetzet, nebenst beigefügten Sinfonieen zu 2 Violinen und dem Basso für Spinet, Theorba u. s. w. Fünfstimmig ist nur eine Melodie behandelt, die des ersten Liedes, nachdem sie vorher mit bloßer Baßbegleitung gegeben war; zweistimmig die des dritten, eines Gesprächliedes zwischen der Seele und Jesu, jene einer Diskant-, dieser einer Baßstimme zugetheilt, und jede der wechselnden Strophen durch ein eigenes dreistimmiges Vorspiel eingeleitet. Alle übrigen sind Arien für eine Sopranstimme, mit vorangehenden dreistimmigen Symphoniesätzen. Der siebente und letzte Theil endlich enthält Lieder „von Scheiden oder Sterbens-Zeit", deren nur eines eine fünfstimmige Melodie hat, während die aller übrigen zu 4 Stimmen gesetzt sind. Wunderlich ist die Art, wie ein jeder dieser 7 Theile eingeleitet ist. Dem ersten steht ein Gedicht voran, „Treppe der Andacht" genannt; es ist von der unter-sten Zeile beginnend, welche die längste ist, bis zur obersten, die nur drei Worte in sich faßt, aufsteigend zu lesen, und stellt im Drucke, wie im Fortschritte des Lesens, eine Treppe dar. Auf dieser gelangt man im zweiten Theile zu dem „Geistlichen Schatz-Thurm", dem ebenfalls aufsteigend zu lesenden, und die Gestalt eines Thurmes vor das Auge bringenden Einleitungsgedicht. So sehen wir nun ferner auf gleiche Art — durch die Stellung der Zeilen von den einleitenden Gedichten — vor dem 3ten Theile ein im Herzen aufgerichtetes Kreuz, vor dem 4ten einen Altar, vor dem fünften einen Kelch mit einer Hostie, vor dem sechsten ein auf einem Altar geopfertes, mit leichtem Dufte himmelansteigendes Herz, vor dem siebenten einen Grabhügel mit einem Kreuze. Diese seltsamen Spielereien, eben wie die langen, prunkenden, ge-schraubten Aufschriften, lagen in der Richtung der Zeit des Dichters, und wir dürfen seinen Werth nach ihnen nicht beurtheilen; er ist besser als sie, und in seinen gelungenen Liedern wohl Simon Dach an die Seite zu stellen. Noch in Königs harmonischem Liederschatze finden sich sechs seiner Lieder genannt;

fünf mit Beziehung auf bekannte Melodieen *), das sechste mit einer eigenen, die aber nicht die des Dichters ist:

Willkommen du Sonne
Voll Freude und Wonne!
Du herzliches Wünschen, du Seelenbegehren,
Du Sinnenerfrischung und lieblich Gewähren,
Du süßestes Feuer mir Kranken gegeben
Herr Jesu, willkommen, im Tode du Leben! **)

Wie in diesem, so spricht sich überhaupt in den Abendmahlsliedern unseres Dichters eine große Innigkeit aus; zumahl in einem anderen, das auch in neueren Gesangbüchern eine Stelle gefunden hat †):

O du allergrößste Freude,
meine Lust und Lebensweide,
meines todten Lebens Seele,
Seel' in traurigs Herzens Höle!
O du Schatz, den ich begehre,
komm, vergnüge! komm, gewähre!

Gleichen Anklang als Webers Lieder haben indeß deren Singweisen nicht gefunden; es ist mir keine derselben in gedruckten kirchlichen Melodieenbüchern begegnet, und nur die des letztgenannten Liedes „O du allergrößste Freude" fand ich in einem handschriftlichen Orgeltabulaturbuche Johann Pachelbels (1704), das die Großherzoglich Sächsische Bibliothek zu Weimar besitzt. Daß diese Melodieen sich so wenig verbreitet haben, mag zum Theil daher kommen, daß den Singenden häufig weitere Tonverhältnisse zugemuthet werden, Octaven, Sexten, Quinten, die dem volksmäßigen Gesange in der Regel fremd sind; doch rührt es auch wohl daher, daß die meisten der Melodieen unseres Sängers und Dichters zugleich eine Erfindung des Setzers sind, daß sie weniger in freiem Ergusse aus seiner Empfindung hervorgingen, als mit gleichzeitiger Erwägung der Tonverknüpfungen, durch die sie in das Leben treten, mit denen sie vor das Ohr des Hörers gebracht werden könnten. Die besondere Art dieser Verknüpfungen, die harmonische Ausgestaltung der Singweisen, scheint mir nun dasjenige zu seyn, was unserem Tonkünstler durch die Preußische Tonschule unmittelbar überliefert worden war, und was er in deren Sinn sich angeeignet hat. Der Meister jener Schule hatte es zunächst in Entfaltung eines G e g e b e n e n erfaßt, es hatte an frei E r f u n d e n e m sodann eigenthümlicher, feiner zugleich und großartiger sich ausgestaltet, in voller Offenbarung seiner ungemeinen künstlerischen Schöpfungskraft; es war ihm das Element geworden, in welchem er lebte und webte. Nun wird jedoch Weber nicht eines gleichen Weges gegangen seyn; er wird des der Schule durch ihr Haupt Erworbenen nicht erst an G e g e b e n e m sich Meister gemacht haben, um dann

*) Th. III. O verderbter Sünden=Grund &c.
Herr Jesu, aus Barmherzigkeit &c.
— V. O du allergrößte Freude (2).
Nun sind weg die schweren Sünden (8).
— VII. Meine Lieb' ist Jesus Christ (4).

**) Th. V. 4.

†) Th. V. 2.

in voller Freiheit damit schalten zu können, sondern er mag es sogleich als gemeinsamen Schatz derselben betrachtet haben, aus dem ohne Weiteres sich nur schöpfen lasse. So sind denn seine Melodieen den Erfordernissen des Tonsatzes nicht selten unterlegen, ohnerachtet dieser überall zwanglos und frei erscheint. Es wäre anders geworden, wenn er zuerst durch Entfaltung schon vorhandener Melodieen in ihrer vollen Eigenthümlichkeit, zu der Meisterschaft gelangt wäre, auch das von ihm selber frei Erfundene von jenem Gesichtspunkte eines Gegebenen aus zu betrachten, wobei denn zuletzt doch Erfinden und Ausgestalten immer wieder in höherer Einheit sich durchdrungen hätten. Da es nicht so gekommen, so gebricht den Melodieen, zumahl seiner fünfstimmigen Sätze, jenes Ursprüngliche, Frische, sofort Anklang Gewinnende. Er steht darin gegen Heinrich Albert zurück, den er durch Gewandtheit im Tonsatze meist übertrift, und ist auch wegen dieses Gebrechens wohl nicht, wie Jener, mit seinen Singweisen in der Kirche heimisch geworden. In seinem Satze aber, vor Allem in dem 5stimmigen, wir wiederholen es, findet sich das, die besten Meister der Preußischen Tonschule Bezeichnende wieder; der stete Fluß des Gesanges, die hinüberleitenden, kurzen, den Rhythmus der Strophe nicht zerschneidenden Zwischenharmonieen, die melodischen Anklänge zwischen der Hauptstimme und den begleitenden; selten sind die Fälle, wo er Ton gegen Ton stellt, wie unter Andern in dem Satze über die Weise des Abendmahlsliedes „O du allergrößte Freude"; doch geben ihm dort die beiden Schlußzeilen der Strophe Gelegenheit, die vier tieferen Stimmen der Hauptstimme um einen Takt vorausgehen zu lassen, und so durch das Eingreifen dieser letzten in ihren Chorgesang eine eigenthümliche Wirkung hervorzubringen, diese, durch ihren Inhalt ohnehin sich besonders geltend machenden Zeilen vor dem Übrigen auszuzeichnen *). Er hat in zwei Fällen die Hauptmelodie dem Tenor zugetheilt, doch nicht ohne Absicht und Bedeutung. Es ist in diesen Fällen immer die der Ansprache der Seele antwortende Stimme Christi, die sich im Tenore vernehmen läßt, und es darf vorausgesetzt werden, daß Webers Absicht hier gewesen sei, die höheren Stimmen durch Instrumente vortragen zu lassen, damit der Hauptgesang nicht bei deren Ausführung durch Sänger unterdrückt, und unkenntlich gemacht werde. Wie nun die fünfstimmigen Sätze Webers den gleichen Eccards und Stobäus in der Behandlung sich nähern, so seine arienhaften, durch dreistimmige Vorspiele eingeleiteten denen Heinrich Alberts; aus inneren Gründen ist es daher nicht unwahrscheinlich, daß er seine Bildung als Tonkünstler zu Königsberg empfangen haben werde, zunächst durch Stobäus, und daß er sodann sich Albert angeschlossen habe, der aus der Schule in einer mehr dem Neueren huldigenden Richtung hervortrat. Es kommt aber auch noch ein äußerer Grund hinzu, nämlich das Erscheinen von Webers Liedern in Danzig und Königsberg. Für einen später nach Magdeburg übergesiedelten Sachsen, der nur in dem engeren Kreise von Ober- und Niedersachsen sich bewegt hätte, ist eine Veranlassung kaum denkbar, weshalb er in dem entfernten Preußen sich hätte einen Verleger aufsuchen sollen, wenn er nicht entweder bei der Herausgabe dort heimisch gewesen wäre, oder sonst einen besonderen Beweggrund dazu gehabt hätte. Diesen können wir aber in nichts Anderem finden, als in seinem nahen Zusammenhange mit der Preußischen Tonschule.

Seine übrigen Werke, an Bedeutung hinter dem Besprochenen zurückstehend, bedürfen nur einer kurzen Erwähnung. Am frühesten nach diesem — zu Leipzig 1652, bei Samuel Scheiben zu finden, gedruckt durch Quirin Bauchen — erschien sein „Himmelsteigendes Dank-Opfer, welches dem Drei-Einigen, wahren, großen und hochgelobten Gotte zu schuldigen Ehren für Seine überschwenglich-reichlich

*) Beispiele Nr. 74. 75.

erzeigte Barmherzigkeit, und absonderlich auch für gnädige Errettung auß drey erschrecklichen Sturmwinden, großer Noth, und Lebensgefahr auf der See in 15 Tagen einer Reise geschehen, hiemit nach damahligem Versprechen auf dem Herzens-Altare öffentlich anzündet, und dadurch auch andere fromme Christen des Allerhöchsten Wunder im Geiste mit anzuschauen, zu erwägen, und seine Güte von Herzen zu preisen, anzureizen suchet Georg Weber.“ Wir sehen, unser Dichter war zur See gewesen, und bezahlte ein Gelübde wegen Errettung aus Sturmesnoth mit diesen Liedern — 13 an der Zahl, mit nur 11, durch eine Grundstimme allein begleiteten Melodieen, da dem elften und 12ten keine beigegeben ist. Er mag demnach von Königsberg auf dem Seewege zurückgekehrt seyn, und jene Gefahr auf dieser Reise erlitten haben. Im folgenden, 1653sten Jahre erschienen von ihm (ohne Angabe des Verlags- und Druckorts) „Sieben Liebe- Lob- und Dank-Gebete für die großen Wohlthaten Gottes, und wodurch sonderlich die hochheilige Menschwerdung unseres Herrn Jesu Christi in einer andächtigen Seele, nicht allein bei angeordnetem Feste, sondern auch zu anderer Zeit, täglich und stündlich, betrachtet, geehrt, geheiliget, und recht genützet werden kann.“ Damit standen in Verbindung: „Sieben Liebe- Lob- und Danklieder für die heylige Menschwerdung Jesu Christi, unsers lieben Erlösers“ rc. ebenfalls 1653 ohne Angabe des Druckortes erschienen. In dem ersten dieser Werke finden wir zwar einige Liedverse, aber keine Melodieen; die sieben Lieder des zweiten haben zwar jedes seine eigene Singweise, doch ist weder eines von ihnen, noch von denen des Dankopfers in der Kirche heimisch, oder eine ihrer Melodieen dort in Gebrauch gekommen.

Was wir über Meister, die mit der Preußischen Tonschule in unmittelbarer Verbindung standen, irgend ermitteln konnten, haben wir in diese Blätter niedergelegt. Nehmen wir nun das Jahr 1589, in welchem Eccard zuerst mit einem nahmhaften Werke in Preußen auftrat, das die Keime seiner späteren, vollendeten Schöpfungen enthielt, als das der Gründung der Preußischen Tonschule an, und setzen dagegen das Jahr 1659, das letzte, aus dem wir ein Werk Matthäis besitzen, das die Hauptvorzüge dieser Schule noch in voller Blüthe zeigt, als den Endpunkt, den wir von ihrer Wirksamkeit festzustellen vermögen; so dürfen wir die Dauer von mindestens siebzig Jahren ihr zugestehen. Möge es diesen Blättern gelingen, dasjenige, was sie, zumeist in ihrem treflichen Begründer, für den kirchlichen Kunstgesang geschaffen, einzuführen in den Kreis derjenigen Tonwerke, auf die Deutschland stolz seyn darf; ihr Werth ist an keine Zeit geknüpft, sie sind ein bleibendes Eigenthum unseres Vaterlandes. Die vielen, aus dieser Schule hervorgegangenen Kirchenmelodieen, sind ein unter uns fortlebendes Zeugniß ihrer Wirksamkeit, so manche unter ihnen auch schon verklungen seyn mögen; sei nun auch die Erinnerung an diejenigen, denen wir sie verdanken, aufs Neue, und dauernd angefrischt durch das, was über sie zu berichten uns vergönnt war.

Dritter Abschnitt.

Die Berliner geistlichen Sänger.

Die Tonkünstler, die wir als Berliner geistliche Sänger hier bezeichnen, stehen mit einander in keiner so engen Verbindung als die Glieder der Preußischen Tonschule; des Namens einer Schule in Bezug auf sie mußten wir uns also enthalten. Hier finden wir nicht, wie dort, das mächtige, geistige Übergewicht eines Stifters und Hauptes, nicht eine von diesem ausgehende gleiche Kunstrichtung, noch eine, dadurch bedingte Übereinstimmung in eigenthümlichem Gebrauche der Kunstmittel. Der Stifter der Tonschule Preußens verweilte zwar in seinen letzten Lebensjahren in Berlin, eine von ihm ausgehende, unmittelbare Einwirkung auf jene Männer dürfen wir jedoch nicht voraussetzen, weil sein kaum dreijähriger Aufenthalt dem ihrigen, geschweige denn ihrem dortigen Wirken, um mehre Jahre vorangeht, und eine mittelbare ist in ihren Tonsätzen nirgend wahrzunehmen. Nur eine bedingte Gleichartigkeit ihres Strebens verknüpft sie der Preußischen Tonschule, denn auf die tonkünstlerische Entfaltung der Strophe, als dichterischer Grundform der Liedweise, sind auch sie gerichtet, und eben so ist bei ihnen die Einwirkung der späteren tonkünstlerischen Richtung Italiens, wenn nicht ausgeschlossen, doch mindestens zurückgedrängt. Der gemeinsame Mittelpunkt, der sie vereinigt, ist ein geistlicher Dichter, um den sie sich schaaren, der größeste jener Zeit, Paul Gerhard, doch ohne daß diese Beziehung bei dem bedeutendsten Meister unter ihnen ein Verhältniß auch zu andern ausschlösse, denn diesen finden wir auch mit Johann Heermann, Johannes Frank, ja auch mit einzelnen Gliedern der Preußischen Dichterschule im Bunde. Die Veranlassung, unseren Bericht über diese Berliner geistlichen Sänger dem über die Tonschule Preußens in unmittelbarer Folge anzureihen, erwächst uns — neben diesen leichten Fäden eines Zusammenhanges, die für sich allein sie noch nicht gewährt hätten — vornehmlich daraus, daß beide einer größeren Einheit angehörten, die unter den evangelischen Gliedern des deutschen Reiches jener Tage eine bedeutende Stelle einnimmt, dem Churbrandenburgischen Staate; ein Gemeinsames, das eine nähere Beziehung unter beiden auch hier für uns bewirkt.

Johann Crüger, den wir unter den Berlinern zuerst zu nennen haben, war am 9ten April 1598 zu Groß-Breese bei Guben geboren. Dort besuchte er die Schule bis zum Jahre 1613, durchwanderte dann Mähren, Baiern, Oesterreich, Ungarn und Böhmen, von wo aus er über Freiberg in Meißen um 1615 sich zuerst nach Berlin begab. Nach einjährigem Aufenthalte daselbst, als Hofmeister der Kinder des Kurfürstlichen Hauptmanns auf dem Amte Mühlenhof, Christoph von Blumenthal, trat er abermahls eine Schulwanderung an, nach deren Beendigung er in sein früheres Verhältniß zurückkehrte, und daneben mit Genehmigung seines Gönners für die Hochschule zu Wittenberg sich vorbereitete, die er um 1620 bezog, um sich der Gottesgelahrtheit zu widmen. Allein schon um 1622 wurde ihm, der sich als Tonkünstler schon frühe ausgezeichnet und einen Ruf erworben hatte, von dem Magistrat zu Berlin die erledigte Cantorenstelle an der dortigen Hauptkirche S. Nicolai angetragen, und eine damit verbundene Lehrerstelle am Gymnasium zum grauen Kloster. Diesen neuen Beruf nahm er an, und hat sich ihm fast vierzig Jahre lang treu und ehrenvoll gewidmet. Am 23. Februar 1662 rief ihn Gott aus seinem, durch eine schwere, drangsalvolle Zeit geführten Leben ab; er hatte die ganze Dauer des dreißig-

jährigen Krieges erlebt, und manches persönliche Leid erfahren, eine Gattin nach kurzer Ehe verloren, und von 19 ihm in zwei Ehen gebornen Kindern die meisten zu Grabe geleiten müssen *). Wir finden nicht berichtet, daß Crüger in früheren Jahren irgend einem der berühmten Tonkünstler seiner Zeit als Lehrling sich angeschlossen habe. Auch ist es kaum wahrscheinlich, da es von Anbeginn nicht seine Absicht war, sich dem Berufe des Tonkünstlers zu widmen, er auf diesen vielmehr nur durch die Umstände, und seine Liebe zur Kunst geführt wurde. Hat aber unter den großen mitlebenden Meistern einer auf ihn gewirkt, so war es ohne Zweifel Johann Hermann Schein, Musikdirektor zu Leipzig. Seine frühesten tonkünstlerischen Schöpfungen, die beiden Theile — Paradiese nennt er sie — seiner Meditationum musicarum (1622 und 1626) lassen den Einfluß dieses kunstreichen Mannes nicht verkennen, zumahl der spätere, der eine Zusammenstellung von Magnificat nach den acht Kirchentönen enthält. Von diesen beginnen deren zwei — das phrygische und mixolydische — mit der kirchlichen Intonation, die dann Strophe um Strophe wiederkehrt; die andern wechseln in ähnlicher Art mit zweistimmigen, zur Orgel vorzutragenden Sätzen für einzelne Sänger, und achtstimmigen für zwei volle Chöre. Jene Sätze für Einzelgesang sind es vornehmlich, in denen man bald entdeckt, daß er sich Scheins damahls nicht lange erst erschienene Werke, dessen Musica boscareccia (Waldliederlein, 1621) und Israelis Brünnlein (1623) zum Muster genommen habe. Soweit nun Schein in diesen der neuen italischen Setzweise nachgegangen war, darf man dieses auch von Crüger behaupten. Jene nur zweistimmigen Gesänge empfiehlt er besonders der Aufmerksamkeit der Ausführenden; er bemerkt, daß sie ohne eine Grundstimme, die von einem guten Organisten auf einer Orgel oder einem Regal geschlagen werden müsse, „gar eine bloße und einfältige Harmoniam geben würden“: er ermahnt den Begleitenden, „diesen Generalbaß simpliciter und vollkömmlich, bißweilen mit lieblichen Cadentien und Clausuln, jedoch mit Bescheidenheit, an seinem Ort zu tractiren“; den Gesang sollen nur Sänger, die mit rechtem Verstande, einer reinen und zierlichen Stimme begabt seien, auch der deutlichen Aussprache sich zu gebrauchen wissen, ausführen; könne man dergleichen nicht haben, so möge man diese 2stimmigen Concertgesänge lieber ganz auslassen. Man erkennt in diesen Anweisungen den Setzer, der mit besonderer Vorliebe sein Werk nach neuen Mustern gebildet hat, und nun sorgsam darüber wacht, daß weder Unbekanntschaft mit Bildungen dieser Art, noch Ungeschick dieselben entstelle und verderbe. Seine zu Leipzig um Vieles später (1651) herausgekommenen Recreationes musicae — weltliche Lieder, wie es scheint — habe ich nie gesehen, es ist mir also auch unbekannt geblieben, ob er in der Folge noch in eben dieser Richtung fortgegangen sei. In jedem Falle hat sie ihn aber, auch wenn dieses geschehen wäre, nur zeitweise, und auch nicht ferner für die Kirche in Anspruch genommen, denn zumeist hat er sich als Sänger neuer geistlicher Liedweisen, und als Setzer älterer ausgezeichnet; auch als Tonlehrer, ein Gebiet, auf dem wir ihm hier nicht folgen dürfen. Bei den zuletzt besprochenen Werken haben wir eben so wenig länger zu verweilen. Crüger hat zwar bei seinen Magnificat dahin gestrebt, den Kunstgesang der Gemeine näher zu bringen. In seiner Vorrede, nachdem er mit dem Lobe dieses „schönen Canticum der heiligen Jungfrauen Mariä“ begonnen, und den „christlöblichen Gebrauch“ empfohlen hat „dasselbe bei den precibus Vespertinis zu singen“ bemerkt er: dieser schöne Gesang erscheine hier „in unserer deutschen Muttersprach, auf unterschiedene Compositiones nach den 8 gebräuchlichen Tonis Musicis gerichtet, damit auch der gemeine Mann, so der lateinischen Sprache unerfahren, verstehen

*) Ich verdanke diesen kurzen Lebensabriß Crügers der verdienstlichen Arbeit Langbeckers über diesen Meister.

möge, was gesungen wird." Die musikalische Behandlung steht aber mit dem Gemeinegesange in keinem nothwendigen Zusammenhange. In den achtstimmigen Chören schließt sie sich dem gebräuchlichen Motettenstyle in achtbarer Ausführung an, doch ohne eigenthümliche Ausgestaltung; in den 2stimmigen Sätzen für Einzelgesang herrscht der durch Viadana eingeführte Styl der Concerte vor, und in beiderlei Richtung baut der Kunstgesang auf den geistlichen Liedergesang nicht fort, wie bei Eccard und seiner Schule.

Seinen eigensten Beruf, den geistlichen Liedergesang, ergreift Crüger erst mit dem Jahre 1640, durch die Herausgabe seines, bei Georg Rungens Wittwe zu Berlin erschienenen „Neuen vollkömmlichen Gesangbuches Augspurgischer Confession", das er auf die „in der Chur- und Mark Brandenburg Christliche Kirchen, fürnemlich beider Residenzstädte Berlin und Kölln" richtete, Luthers und anderer gelehrten Leute geist- und trostreiche, bisher in der Kirche übliche Gesänge darin aufnehmend, ungebräuchliche Lieder weglassend, und sie durch „schöne neue Trostgesänge, insonderheit des vornehmen Theologen und Poeten, Herrn Johann Heermanns" ersetzend. Seine Vorrede, am Himmelfahrtstage jenes Jahres zu Berlin geschrieben, weiht dieses Buch dem Erlöser, der christlichen Kirche seiner Braut, so wie „Allen deroselben getreuen Gliedmaaßen", und richtet sich zumeist an Christum selbst, doch an geeigneter Stelle auch an seine Kirche sich wendend, die uns durch den Apostel Paulus ermahne, mit einander durch Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder zu reden, uns damit zu ermahnen, dem Herrn in unseren Herzen zu singen. Zweihundert acht und vierzig Lieder enthält dieses Buch mit 137 vierstimmigen Melodieen, von denen ein und zwanzig durch die Überschrift: Mel. J. Crügeri — oder: in der folgenden Melodie Johann Crügers — oder: in seiner alten, oder nachfolgenden Melodey J. C. — als dem Meister angehörend bezeichnet sind. Doch ist diese Bezeichnung nicht überall richtig. Denn die Weisen der Lieder (Nr. 5 und 14) „Als der gütige Gott" und: „Christum wir sollen loben schon" sind nur Nachbildungen der Melodieen von der Sequenz Mittit ad virginem, und dem Hymnus „A solis ortus cardine," deren letzte schon länger als hundert Jahre zuvor, um 1525, in dieser Art vorhanden war: die Weise des Liedes: „Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut" (Nr. 197) hat bereits Michael Prätorius dreißig Jahre früher (1610) in dem 8ten Theile seiner deutschen sionischen Musen (Nr. 12), sie wird also von Crüger, der damahls nur 12 Jahre zählte, schwerlich herrühren. Auch bei anderen hat man seine Urheberschaft bezweifelt. Mit Unrecht bei der Weise des Heermannschen Liedes: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, von der behauptet wird, sie sei dem 5ten Psalme Buchanans entlehnt, und gehöre dem Statius Olthov an, der den von Jenem in antike Maaße lateinisch übertragenen Psalter betont habe. Denn die Übereinstimmung beider Melodieen ist nur eine scheinbare, durch die gleiche Tonart (G♭) und die Ähnlichkeit des Maaßes herbeigeführte, indem die Strophe unseres Passionsliedes dem sapphischen von Buchanans 2tem Psalme sehr nahe steht. Bei der Weise des ebenfalls Heermannschen Liedes: Zion klagt mit Angst und Schmerzen ist dagegen jener Zweifel gegründet. Sie ist zurückzuführen auf ein von J. Herrmann Schein bei dem Heimgange seines Töchterleins Susanna Sidonia gedichtetes und gesungenes Lied „Seeligkeit, Fried', Freud' und Ruh", das sich in dessen Cantional von 1627 findet, und freilich eines ganz abweichenden Maaßes ist, daher die Übereinstimmung ihrer melodischen Wendungen mit denen der Weise jenes andern erst bei näherer Prüfung entdeckt werden kann. Schon in Crügers Magnificat entdeckten wir eine Hinneigung zu dem damahls hochberühmten Schein: es läßt sich erwarten,

daß er demselben auch durch seine späteren Werke mit Liebe und Neigung gefolgt ist, und zumahl wird ihn jenes Cantional, das wir in der Folge genauer betrachten, angezogen, ihn auf seinen eigenen Beruf hingewiesen haben. In jenem Liede nun, dessen wir gedachten, führt der gebeugte Vater sein heimgegangenes Töchterlein redend ein, ihn tröstend, ermuthigend durch die Kunde der Seeligkeit deren sie jetzt genieße, und er hat es mit besonderer Liebe vor anderen ähnlichen gesungen, und harmonisch ausgestaltet. Auch Crüger folgte mehren seiner Kinder zu ihrer letzten Ruhestatt; er wird an beiden, dem Liede und der Melodie des von ihm besonders geehrten Meisters sich erquickt, diese wird sich ihm lebendig eingeprägt haben, und es ist leicht erklärlich, daß er sie dann, unbewußt vielleicht, übertrug auf jenes Lied Heermanns, in welchem, nach Jesaias Worten (49, 14, 15) Zion spricht: „Der Herr hat mich verlassen, der Herr hat mein vergessen": der Herr aber entgegnet: „Kann auch ein Weib ihres Kindleins vergessen, daß sie sich nicht erbarme über den Sohn ihres Leibes? und ob sie desselbigen vergäße, so will ich doch dein nicht vergessen." In diesem Sinne mag denn auch wohl diese Melodie die seinige genannt werden, zumahl sie auch durch das neue auf sie übertragene Maaß eine andere geworden ist. Von den 21 Melodieen Crügers in unserem Gesangbuche sind nur deren drei — die eben genannten zwei, und eine neue für Helmbolds Lied: „Von Gott will ich nicht lassen" — bis auf unsere Zeit zu Berlin in Gebrauch geblieben; die letzte hat sich dort neben der ernsteren und strengeren, die wir Eccard zuschreiben zu dürfen meinten, als eine frischere, fröhlichere, erhalten. Für die übrigen Lieder hat man später bekanntere oder die ihnen schon zuvor eigen gewesenen Melodieen angewendet; so für das Lied: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" diejenige, die wir schon bei Gesius mit ihm finden, und für Nicolaus Hermanns Lied: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" die ältere, mit der es zuerst erscheint; andere — sieben an der Zahl — sind in Berlin überhaupt außer kirchlichem Gebrauch gekommen, unter ihnen Heermanns Lieder über die Lobgesänge der Maria und des Zacharias, und zwei Lieder Scheins, den unser Meister auch als Dichter geliebt und geehrt hat.

Mit Paul Gerhard finden wir Crüger hier noch nicht im Verein, wie jener denn damahls wahrscheinlich überhaupt in Berlin noch nicht anwesend, und kaum schon als geistlicher Dichter bekannt war. Am häufigsten hat er sich an Johann Heermann geschlossen, in den genannten 4 Fällen; zweimahl an Schein, je einmahl an Mühlmann, Steurlein, Helmbold, Ringwald, Erasmus Winter, Ebert, und unbekannte Dichter.

Wir werden Crügers Melodieen und seine Tonsätze derselben später insgesammt näher betrachten, und danach seine Stelle unter den geistlichen Sängern und Setzern näher zu bestimmen suchen. Hier bemerken wir nur im Allgemeinen: die in seinem Gesangbuche von 1640 enthaltenen Sätze sind durchaus einfache, vierstimmige, der Art, wie wir sie bei Michael Prätorius und Hans Leo Haßler finden, nur daß bei diesen Meistern die kirchliche Tonart älterer Melodieen um Vieles schärfer und eigenthümlicher hervorgehoben wird. Man erkennt an Crügers Harmonieen, daß eine neue Zeit gekommen ist, die, bei aller Verehrung des auf sie fortgeerbten Vortreflichen der Vorzeit, es doch schon in einem ganz anderen Sinne empfindet und sich auslegt.

Ein zweites geistliches Werk, ähnlicher Art wie das besprochene, erschien neun Jahre später, (um 1649) zu Leipzig, in Daniel Reichels, Buchhändlers zu Berlin, Verlage, bei Timotheus Ritzsch gedruckt. Es führt den Titel: „Geistliche Kirchenmelodieen über die von dem Herrn D. Luthero sel. und andern vornehmen und gelehrten Leuten aufgesetzte geist- und trostreiche Gesänge und Psalmen. Der göttlichen

Majestät zu Ehren, und nützlichem Gebrauch seiner Kirchen in 4 Vocal- und 2 Instrumentalstimmen, als Violinen und Cornetten, übersetzt" ꝛc. Es enthält 161 Melodieen und Tonsätze, 52 unbegleitete — wenn man ihrer zwei hinzurechnet, deren beide höhere Stimmen von 2 Cornetten nur im Einklange begleitet werden — und 109 mit zweistimmiger, selbständiger Begleitung der auf dem Titel genannten Instrumente. Die behandelten Singweisen sind theils ältere, theils neuere, deren viele hier zum erstenmahle erscheinen; als Crügers Hervorbringung ist keine besonders bezeichnet, und diejenigen, die wir als ihm angehörend nennen werden, lernen wir als die seinigen kennen aus späteren Ausgaben seiner in der Folge zu betrachtenden praxis pietatis melica (1666, 1668) durch Bezeichnung mit den ersten Buchstaben seines Tauf- und Familiennamens (J. C.), oder wir müssen sie, wie bei einigen, aus anderen Gründen ihm beimessen. Es sind deren sechzehn, unter ihnen nun auch drei zu Liedern von Paul Gerhard: „Auf, auf mein Herz, mit Freuden; Nicht so traurig, nicht so sehr; Ich erhebe, Herr zu Dir; zu zwei anderen Liedern dieses Dichters: „Wach auf mein Herz und singe", und: „O Mensch beweine deine Sünd" hat Crüger die älteren Weisen: „Nun laßt uns Gott dem Herren" und: „Es sind doch seelig alle die" angewendet. Die beiden zuerst genannten Singweisen Crügers sind zu Berlin noch jetzt in kirchlichem Gebrauch, so wie die der Johann Frankschen Lieder: Herr ich habe mißgehandelt; Schmücke dich, o liebe Seele; Du, o schönes (geballtes) Weltgebäude; des Ristschen: Lasset uns den Herren preisen; des Rinckartschen: Nun danket alle Gott; und endlich des Sterbeliedes von Simon Dach: O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen, welche alle hier zum erstenmahle erscheinen. Von den übrigen sieben Melodieen sind deren fünf mit ihren Liedern aus den Berliner Kirchen verschwunden, unter ihnen auch die des Liedes: „Das neugeborne Kindelein", die überhaupt nur als Umbildung der Weise des alten Liedes: „parvulus nobis nascitur", gelten darf, und die des Weisselschen Weihnachtsgesanges: Im finstern Stall, o wundergroß! die in ihrer Anmuth und Einfachheit über die ernstere des Stobäus in seinen Festliedern, mindestens in Crügers Nähe, den Preis davon trug. Wir finden sie zwar nicht später durch die erwähnte Bezeichnung unserem Crüger angeeignet, dürfen an seiner Urheberschaft indeß kaum zweifeln, da ihr Lied in diesem seinem Werke, nach den Preußischen Festliedern, zum erstenmahle in einer kirchlichen Sammlung wieder erscheint, und nun diese neue Weise mitbringt. Die anderen zwei Melodieen Crügers zu den Liedern: „Jesu nun sei gepreiset" und „O Traurigkeit, o Herzeleid" haben älteren, mehr ansprechenden Melodieen wieder weichen müssen.

Bei der Behandlung der 4 Singstimmen ist Crüger in diesem späteren Werke von seinem früheren Verfahren nicht abgewichen, sein Satz ist, wie dort, einfach und fließend. Nur die zweistimmige Begleitung zeichnet diese späteren Sätze vor seinen früheren aus. Sie zeigt uns fast durchgängig ein freies, nirgend aus der begleiteten Melodie geschöpftes, nur selten ihr sich anschließendes Tonspiel. Nicht immer geht deutlich hervor, weshalb einzelnen Liedern eine solche Begleitung beigegeben ist, warum sie bei anderen fehlt. Daß Crüger ein Abendmahlslied, wie Frankes: „Schmücke dich o liebe Seele", ein Sterbelied, wie Simon Dachs: „O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen" auf reinen Gesang beschränkte, gewinnt freilich leicht unsere Zustimmung; daß aber, wenn er einmahl die Mehrheit dieser geistlichen Gesänge durch begleitendes Tonspiel auszeichnete, er es bei dem frohen Lobliede: „Nun danket alle Gott" wegließ, während das Bußlied: „Herr ich habe mißgehandelt", und das Lied von Verachtung der Welt „Du (geballtes) schönes Weltgebäude" damit geschmückt sind, will uns nicht einleuchten. Auch hier begnügen wir

uns mit diesen vorläufigen Andeutungen, und sparen Ausführlicheres für die Gesammtbetrachtung von Crügers Melodieen und Tonsätzen auf.

Nächst dem Gesangbuche von 1649 gab Crüger auf Veranlassung der Kurfürstin Louise Henriette von Brandenburg, gebornen Prinzessin von Oranien, im Jahre 1653 ein drittes heraus, das in der Gräflich Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode aufbewahrt wird. Es ist mir nur aus einer von Langbecker genommenen Abschrift bekannt, und wird, als bloßes Melodieenbuch ohne mehrstimmige Sätze, ja ohne eine begleitende Grundstimme, uns wieder beschäftigen, wenn wir die Melodieenbücher des 17ten Jahrhunderts näher betrachten. Hier genüge die Bemerkung, daß es neun, hier zum erstenmahle erscheinende Melodieen Crügers enthält. Zunächst drei zu Liedern Johann Franke's: „Herr, geuß deines Zornes Wetter ꝛc. Herr, wie lange willt du doch ꝛc. Brunnquell aller Güter ꝛc.", deren erste beide Crügers Namenszeichen tragen, jedoch mit ihren Liedern gegenwärtig in den Kirchen Berlins außer Gebrauch gekommen sind, die dritte noch gegenwärtig daselbst fortlebt, und wenn sie auch hier jener Bezeichnung ermangelt, doch in der praxis pietatis melica späterhin (1668) durch dieselbe unserem Meister angeeignet wird. Eine sodann für Heermanns bekanntes Lied: „O Gott du frommer Gott" ohne Crügers Namenszeichen; fünf endlich zu Liedern Paul Gerhards: „Wie ein Hirsch in großen Dürsten; Herr, der du vormahls hast dein Land; Wie soll ich dich empfangen; Ist Ephraim nicht meine Kron'; Schwing dich auf zu deinem Gott ꝛc." alle die Buchstaben J. C. tragend, doch zu Berlin nicht länger in Gebrauch.

Hier finden wir denn auch das kräftige Auferstehungs- und Sterbelied, das die fromme Fürstin selber dichtete, der wir dieses Gesangbuch verdanken, und das allezeit ein Kleinod bleiben wird in dem heiligen Gesange der evangelischen Kirche; ein Lied, aus dem jene tapfere, freudige Gesinnung der frühesten Zeit der Kirchenverbesserung wieder hervorleuchtet, welcher der Tod ein Weg zum Leben war. „Jesus meine Zuversicht" ist hier zum erstenmahle von Johann Crüger gesungen, doch nicht in der Weise, wie sie noch in unseren Kirchen ertönt, wenn auch in einer ihr anklingenden. Hier haben die beiden Stollen des Aufgesanges ein jeder seine eigene Melodie, während die spätere Singweise jeden derselben, herkömmlicher Behandlung gemäß, einer gleichen aneignet. Daß jene frühere irgendwo eine örtliche Geltung erhalten, habe ich nicht finden können; der späteren, des Liedes vollkommen würdigen, und fast allgemein verbreiteten — denn örtlich singt man das Lied wohl auch nach der Weise: „Meinen Jesum laß ich nicht — werden wir in dem bald näher zu betrachtenden Werke Crügers begegnen*). Wir hätten sogleich zu demselben überzugehen, da wir jedoch die Entstehung der Melodieen Crügers nach ihrer Zeitfolge betrachten, finden wir uns gedrungen, hier zunächst eines Melodieenbuches zu gedenken, das bisher als die früheste Quelle von vier dieser Singweisen erscheint, die wir auf eine ältere, namentlich ein von Crüger selbst herausgegebenes Werk, zurückzuführen außer Stande sind. Es sind dies die Melodieen der Lieder: „O Jesu Christ, dein Kripplein ist ꝛc. Fröhlich soll mein Herze springen ꝛc. Ein Weib, das Gott den Herren liebt ꝛc. und Jesu meine Freude" ꝛc. Sie begegnen uns zuerst in dem Dresdner Gesangbuche von 1656, drei Jahre nach dem eben besprochenen, ohne dort ein Namenszeichen zu tragen, das in dieser Sammlung keiner Singweise beigefügt ist, und wir kommen später auf dieselben zurück.

Das umfänglichste, und mit der meisten Sorgfalt bearbeitete mehrstimmige geistliche Gesangbuch

---

*) Die ältere Melodie ist später in dem Abschnitte von den Melodieenbüchern des 17ten Jahrhunderts mitgetheilt.

Crügers erschien fünf Jahre später (1658) bei dem Buchdrucker und Buchhändler Christoph Runge zu Berlin. Es umfaßt sowohl den vollständigen Lobwasserschen Psalter, als eine Sammlung von 319 geistlichen Liedern, unter dem gemeinschaftlichen Titel: Psalmodia sacra, das ist: des Königes und Propheten Davids Geistreiche Psalmen, durch Ambrosium Lobwasser D. aus dem Französischen, nach ihren gebräuchlichen schönen Melodieen, in Deutsche Reim-Art versetzet: denen auch des H. D. Lutheri und anderer Gottseliger und Christlicher Leute Geistreiche, so wohl alte als neue Lieder und Psalmen, wie sie in Evangelischen Kirchen gebräuchlich, beigefüget. Zu nützlichem Gebrauch der Christlichen Kirchen, fürnemlich Sr. Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg, in deren Residentz, auf eine gantz neue, und vor niemals hervorgekommene Art mit 4 Vocal-, und (pro complemento) 3 Instrumental-Stimmen, nebst dem Basso Continuo aufgesetzet rc. Neben diesem Gesammttitel haben jedoch die Geistlichen Lieder noch ihren eigenen, der dahin lautet: D. M. Luthers wie auch anderer gottseeliger und christlicher Leute Geistliche Lieder und Psalmen, Wie sie bisher in Evangelischen Kirchen dieser Landen gebrauchet worden u. s. w., und jedes beider Werke hat seine besonderen Blattzahlen und Inhaltsverzeichnisse. Die Zueignung und Vorrede befindet sich aber allein bei dem Psalter, der so als das Hauptwerk bezeichnet wird; die geistlichen Lieder beginnen unmittelbar nach dem Titelblatte. Es könnte befremden, daß diese die Jahrszahl 1657, also eine frühere, führen, während die Zueignung doch zu Berlin, in den Österlichen Feyertagen des 1658sten Jahres geschrieben ist, wenn nicht eine Stelle derselben die (wahrscheinliche) Lösung dieses anscheinenden Widerspruches gewährte. Es heißt nämlich gegen das Ende derselben: „Weil auch dieses Werk mit sämptlichen Vocal- und Instrumental-Stimmen nicht für jedermann dienlich, als sind nebenst demselben die Psalmen und andere gebräuchliche Kirchen Gesänge mit ihren gewöhnlichen Haupt-Melodieen auch allein in ein Buch verfasset, welches für solche Personen, die der Music allerdings nicht erfahren, gemeynet, und außer diesem absonderlich gedruckt ist.“ Nun hatte man wohl mit dem Drucke der geistlichen Lieder am früheſten begonnen, weil nach diesen die meiste Nachfrage war, während der Lobwassersche Psalter doch nur für die reformirte Hof- und Domkirche zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt war; nur so konnte schon ein Jahr früher die Herausgabe dieser Lieder erfolgen, sowohl der Oberstimme allein, — von der wohl eine stärkere Auflage gemacht war — als der übrigen, mit allen vollständigen Liedern besonders abgedruckten Begleitstimmen. Der Psalter und die zu beiden Liederbüchern gehörigen Instrumentstimmen — durch kleines Quartformat vor den Singebüchern, die in kleinem Octav erschienen, noch als eine besondere Zugabe ausgezeichnet — verließen aber erst im folgenden Jahre die Presse, und spätere Besitzer haben dann beiderlei Singebücher durch den Einband wieder zu einem Werke vereinigt.

Die gemeinschaftliche Zueignung beider ist an den Churfürsten Friedrich Wilhelm, die Churfürstin Louise, den damahligen Churprinzen Carl Aemil, und den späteren ersten König von Preußen, Prinzen Friedrich gerichtet. Sie beginnt mit der Betrachtung, daß die Freuden dieser Welt mancherlei Art seien. Der Eine ergötze sich im Umgange mit Freunden und Verwandten, ein Anderer mit Lustwandeln, Fahren, Reiten, wieder ein Anderer mit der Jagd; dem schändlichen, nichtswürdigen Behagen am Zusammenscharren vieles Goldes und Silbers ergebe sich Mancher; unschuldig und löblich gefalle Andern das Ergötzen an wohlgepflanzten, mit mancherlei edlen Kräutern, schönen Blumen, nützlichen Bäumen rc. gezierten Lustgärten. Aber der allerweiseste König Salomo rufe aller Welt die Worte zu: „Ich sahe an alles Thun, das unter der Sonne geschiehet, und siehe, es war alles eitel, und Jammer. Alle jene Freuden, wären

sie „gleich in einen Klumpen geschmolzen“ nützten und hülfen nichts in der Gewissensangst der letzten Todesstunde, wo der Mensch vor das große Gericht Gottes treten solle; sie vermöchten nicht vor dem feuerbrennenden Zorne des eifrigen und gerechten Gottes zu schützen, noch zu vertheidigen. Eine rechte, sichere, beständige Freude gebe es nicht, außer an Gott und seinem seeligmachenden Worte. Darum seien nun, nach des Apostel Paulus Ermahnung: daß wir voll Geistes werden sollen, unter einander reden von Psalmen, Lobgesängen, Geistlichen Liedern, dem Herrn in unserem Herzen singen und spielen — hier Psalmen und andere gebräuchliche Kirchengesänge in ein Buch vereinigt, um gesungen und gespielt zu werden, dem inneren Menschen zu „sonderbarer Erlustigung und Aufmunterung“ in dauernder, unvergänglicher, heilsamer Freude. Dazu hätten dem Meister seine fürstlichen Gönner selbst die Veranlassung gegeben; zu Gottes Ehre und in treuem Gehorsam habe er dieses weitläufige, mühsame Werk gern auf sich genommen, und eigne es ihnen nunmehr zu, mit der Bitte, es sich gnädigst gefallen zu lassen.

In gedrängtem Auszuge geben wir hier wieder, was in vielen, nach Sitte seiner Zeit zum Theil geschraubten Worten, Crüger hier ausgesprochen hat. Denn auch wahre und innige Empfindung drückt sich in diesen späteren Tagen in ungebundener Rede nicht mehr in der schlichten, treuherzig-kräftigen Art des sechzehnten Jahrhunderts aus, und selbst geistliche Dichter wie Paul Gerhard erscheinen als ganz Andere, wenn sie Prosa schreiben. Was den Inhalt der auf diese Art eingeleiteten und dargebotenen Werke betrift, so enthält der Psalter Tonsätze über alle Melodieen der französischen Psalme, doch über jede nur einen; wo eine von ihnen wiederkehrt, wird auf ihre frühere Behandlung verwiesen. So sind sie auch alle insgesammt dreistimmig begleitet, wenn wir die, dem Singebaß fast durchaus übereinkommende Grundstimme noch als eine besondere zählen. Wir begnügen uns hier mit dieser allgemeinen Beschreibung; von den Melodieen haben wir in der Erzählung von ihrem Ursprunge schon zuvor ausführlich gehandelt, über die Tonsätze berichten wir später, wenn wir Crügers Art und Kunst im Zusammenhange betrachten. Zu den 319 Liedern der Kirchengesänge giebt Crüger 184 Melodieen und Tonsätze: von diesen sind 12 durch mehr als drei Instrumente begleitet — vier durch vier Posaunen, acht durch deren fünf — 93 haben die zuvor beschriebene dreistimmige Begleitung, die übrigen sind für reinen Gesang gesetzt. Wir finden jedoch in diesem Gesangbuche nicht alle Lieder und Melodieen wieder, welche das frühere von 1649 enthält. Drei und vierzig Lieder und Melodieen, denen wir dort begegneten, fehlen hier ganz, selbst die schöne, von Crüger selbst herrührende Weise des Frankeschen Abendmahlsgesanges „Schmücke dich, o liebe Seele“, die wir mit ihrem Liede ungern vermissen; in 3 Fällen mangeln für wiederaufgenommene Lieder nur deren frühere, eigene Melodieen, in noch dreien sind diese mit anderen vertauscht, auch findet sich eine, beiden Gesangbüchern gemeinschaftliche Singweise hier zu einem verschiedenen Liede angewendet; endlich erscheint das von Paul Gerhard umgedichtete Passionslied Sebald Heydens: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß“ hier wieder in seiner ursprünglichen Gestalt, unter Beibehaltung seiner Singweise. An eigenen Melodieen Crügers — die aber auch hier nicht als solche bezeichnet sind — finden wir zehn hier zum erstenmahle, unter ihnen fünf zu Liedern Paul Gerhards, von denen jedoch drei mit denselben aus den Kirchen Berlin's wieder verschwunden sind, und zwei nach älteren Weisen gesungen werden, so daß keine von ihnen sich im Gebrauche erhalten hat. Dieses ist jedoch mit denen der Weihnachtslieder: „O Jesu Christ, dein Kripplein ist“ rc. und „Fröhlich soll mein Herze springen“ geschehen, die wir in vierstimmigem Tonsatze mit dreistimmiger Begleitung hier wiederfinden. Von den übrigen fünf lebt nur eine noch unter uns

fort, die des Liedes „Jesus meine Zuversicht"; drei haben älteren Weisen den Platz räumen müssen, eine ist mit ihrem Liede außer Übung gekommen.

Unmittelbar nach diesem Gesangbuche (1658) erschien noch ein anderes, das ich in dieser seiner ersten Ausgabe nicht aus eigener Anschauung kenne, also auch über das Verhältniß beider nur muthmaaßend berichten kann. Es führt den Titel: Praxis pietatis melica, das ist, Übung der Gottseeligkeit in christlichen und trostreichen Gesängen rc. und scheint nach den folgenden Worten: „auch zu Beförderung des sowohl Kirchen- als Privat-Gottesdienstes mit beygesetzten, bißher gebräuchlichen, und vielen schönen neuen Melodieen, nebst dem dazu gehörigen Fundament angeordnet" rc. nur die Melodieen nebst der Grundstimme enthalten zu haben. Diese letzte hatte in dem früheren Singebuche von 1653 gefehlt, und auch dem von 1657 hatte sie gemangelt, ist anders meine Vermuthung gegründet, daß man die Oberstimme dieses vierstimmigen Melodieenbuches, weil sie die vollständigen Lieder und die Hauptmelodieen enthält, auch als besonderes Werk ausgegeben habe. Diesem Gebrechen, so scheint es, war die spätere, nur durch einen neuen Titel ausgezeichnete Ausgabe abzuhelfen bestimmt; sie sollte zwar die, Vielen entbehrlichen Mittelstimmen und begleitenden Instrumente nicht enthalten, und dadurch wohlfeiler werden, aber doch die Leitung häuslichen frommen Gesanges am Clavier oder Regal durch den beigefügten Baß erleichtern. Unter Voraussetzung dieser Bestimmung wird sie, dem Inhalte nach, mit der um ein Jahr früheren übereinstimmend gewesen seyn. In dieser Gestalt scheint das Buch großen Beifall gewonnen zu haben. Schon bei Crügers Leben — in den nächsten 4 Jahren nach dem ersten Erscheinen der praxis pietatis — müssen mehrere Auflagen davon gemacht seyn: denn um 1666, vier Jahre nach Crügers Hingange, erschien bereits die zwölfte Ausgabe, bei Christoph Runge zu Berlin, der in der Vorrede bemerkt, er habe von dem Verfasser das Buch erblich erkauft, und dessen Treflichkeit rühmend, meint, es müsse dem Satan sonderlich entgegen seyn, denn bei jeder neuen Auflage habe er sonderbare Widerwärtigkeiten empfunden. In dieser zwölften — wenn nicht vielleicht früher schon — schließt diese vollständigste Sammlung von Crügers geistlichen Liedern der Form nach wiederum der frühesten sich an, die er 1640 herausgab. Wie dort der Ober- und Grundstimme der Melodieen, die den Liedern vorangedruckt sind, am Schlusse ein besonderer Abdruck der Mittelstimmen beigefügt ist, so finden wir hier noch eine besondere Ausgabe veranstaltet, wo über jedem Liede die beiden Mittelstimmen stehen, damit man beide Bücher auch für den 4stimmigen Gesang benutzen könne, und auf dem Titel ist bemerkt, daß diese Stimmen nach der hinterlassenen Handschrift des Meisters durchgesehen und gebessert seien. Auch nach Süddeutschland scheint Crüger das Verlagsrecht dieses Werks, unter Churfürstlich Sächsischer Freiheit, verkauft zu haben, wie er es an Runge für die Churfürstlich Brandenburgischen Lande übertrug. In eben dem Jahre 1666 trat Balthasar Christoph Wust zu Frankfurt am Main unter gleichem Titel mit einer Ausgabe hervor, die zufolge seiner Zueignung an die Reichsgerichtsschultheißen, Bürgermeister und Schöffen jener Reichsstadt dort die dritte war; die zweite hatte noch bei Crügers Leben die Presse verlassen. „Ich habe (sagt der Herausgeber) zwar bei der 2ten Ausgabe die Verheißung gethan, noch ein sonderbares Stück solcher christlichen Gesänge desselbigen Autoren zu publiciren, und der Christlichen Kirchen mitzutheilen. Nachdem aber inzwischen der liebe selige Herr Crüger (von welchem ich solch Gesangbuch redlich und ehrlich an mich gebracht, so schriftlich aufweisen kann) diese schnöde Welt gesegnet, und in dem Herrn entschlafen, ehe er solch Werk zu Ende gebracht, als muß ich mich mit dem ersten Theile begnügen lassen, unterlasse gleichwohl nicht, diese Edition mit mehr als hundert und etlichen Liedern vermehret, herauszugeben." Hier erscheinen die Melodieen nur

mit der Grundstimme, wie in der ersten Berliner Ausgabe, und so auch in den späteren um 1668*), 1676, 1680 zu Frankfurt herausgekommenen. Um 1666 sind der Lieder im Ganzen 731, die jedoch nicht alle ihre eigenen Singweisen haben, wie dies auch nur mit 23 Liedern Paul Gerhards der Fall ist, von denen ich vier zum erstenmahle hier antraf, wenn sie auch wohl in einer der früheren, mir unbekannt gebliebenen Auflagen schon vorhanden gewesen seyn mögen. Von den Melodieen dieser 23 Lieder werden hier 12 — in der Ausgabe von 1668 noch deren 5 — durch die Buchstaben J. C. unserem Crüger zugeschrieben, und unter ihnen auch jene vier, muthmaaßlich hier zum erstenmahle erscheinenden. Diese Bezeichnungen beider, nebst denen in Crügers Gesangbuche von 1640 sind die Quellen, aus welchen ich meine Angaben der Urheberschaft Crügers bei den Melodieen schöpfte, denn sie scheinen zuverlässiger als die in den Berliner Ausgaben, wo sie zuweilen offenbar unrichtig, auch nicht immer folgerecht beigefügt sind. Von diesen Melodieen Paul Gerhardscher Lieder ist in Berlin keine im Gebrauch geblieben; nur die, soviel ich finden konnte, in einem Crügerischen Werke hier zuerst erscheinende des Frankeschen Liedes: Jesu meine Freude, lebt dort noch in der Kirche fort. Man hat sie Crüger wohl absprechen wollen, weil sie schon 1662 in Johann Rudolf Ahles Viertem Zehn neuer Geistlicher Arien erscheine. Allein diesem Meister gehört sie, seinen eigenen Worten zufolge, nicht an. Er sagt: „weil auch das fünfte in jetzigem Zehn — eben unser Lied — seiner anmuthigen Melodey und schönen Worte halber hier fast beliebt und bekannt worden, so habe die Mittelpartheyen sammt dem Ritornello hinzugethan, und denen es vielleicht noch nicht zukommen, zugleich mittheilen wollen.“ Ahle hatte also eine fremde Melodie behandelt; wahrscheinlich war sie ihm durch das Dresdner Gesangbuch von 1656 bekannt geworden, worin sie, meines Wissens, zum erstenmahle vorkommt, und durch das sie sich verbreitet hatte. Daß sie aber in Johann Frankes Geistlichem Zion (1674), wo sie mit ihrem Liede wieder erscheint, (Nr. 85) Crügers Namenszeichen J. C. trägt, spricht wohl mit Zuversicht für die Urheberschaft unseres Meisters, der sich Franks Liedern gern anschloß, für den Dichter, seinen Freund, diese Weise wohl auf dessen besonderes Verlangen sang, und in dessen Zeugnisse die sicherste Gewähr für sich hat.

Wir bemerkten so eben, daß die 3te Frankfurter Auflage der praxis pietatis melica (1666) unter 23 Liedern Paul Gerhards 12 enthält, deren Melodieen Crügers Namenszeichen tragen, und unter diesen vier, welche hier zuerst erscheinen. Im Ganzen bringt uns diese Ausgabe elf Melodieen Crügers zum erstenmahle. Es begegnen uns in ihr aber auch 5 Singweisen — drei in ihr am frühesten — die, obgleich durch kein Zeichen Crüger zugeeignet, ihm dennoch beizumessen seyn dürften. Von der Weise des Weisselschen Weihnachtsliedes „Im finstern Stall, o wundergroß“, die schon 1649 vorkommt, redeten wir bereits zuvor, und schrieben sie Crüger zu, weil jenes in dem Gesangbuche von jenem Jahre, seit seinem frühesten Erscheinen in den Preußischen Festliedern, sich zum erstenmahle, und mit einer neuen Melodie, wieder zeigt. Eben diese Gründe sind auf jene 5 Singweisen anwendbar. Zwei davon treffen wir bereits in Crügers früheren Singebüchern. Die des Liedes: Freut euch ihr Christen alle, für das wir in den Preußischen Festliedern eine Melodie Eccards haben, kommt, als eine neue für dasselbe, schon 1649 vor, und wird um so mehr Crüger angehören, als sie im Wesentlichen nur eine Umbildung der 1640 mit seinem Namen bezeichneten für Helmbolds Lied ist: Von Gott will ich nicht lassen. Die (ohne

*) Über diese Ausgabe von 1668, die nur bedingterweise zu denen des Crügerischen Werkes gezählt werden kann, ein Näheres in dem Abschnitte über die Melodieenbücher des 17ten Jahrhunderts.

Namenbezeichnung) 1657 zuerst erscheinende neue für das Lied „Wach auf du werthe Christenheit,“ das ebenfalls Eccard in seinen Festliedern bereits gesungen hatte, reiht sich der vorigen an. Ihr Lied hat Crüger zwar bereits in das Gesangbuch von 1653 aufgenommen (Nr. 79), doch ohne eigene Singweise; er verweis't es auf die des Liedes: „Mein' höchste Lust, Herr Jesu Christ“, das mit dem älteren „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ eine gleiche Strophe hat, auch nach Crügers eigener Weise zu Heermanns Liede über das Magnificat „Den Herren meine Seel' erhebt“ gesungen werden kann. Um 1666 begegnet uns eine neue für Weissels Lied: Macht hoch die Thür, das Thor macht weit, statt der des Stobäus in den Festliedern; und eben so deren für Alberts von dem Dichter selbst in seinen Arien gesungene beide Lieder: O Christe Schutzherr deiner Frommen rc. und: Gott des Himmels und der Erden. Beide Lieder hatte Crüger um 1653 noch mit den Melodieen ihres Dichters gegeben, die des ersten (Nr. 25) mit einigen Veränderungen, die sie indeß noch erkennen lassen, die des zweiten (Nr. 6) ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt; hier erhalten wir ganz neue an deren Stelle. Die Preußischen Festlieder, die Arien Alberts, waren damahls in den Brandenburgischen Landen allgemein bekannt und beliebt, und eben, wie es scheint, die genannten Lieder am meisten; ihre Singweisen erschienen Crüger, die einen früher, die andern später, wohl mehr für den Kunstgesang geeignet, als für den der Gemeine; er war ein fruchtbarer Liedsänger, der oft den Ton des Volkes zu treffen verstanden hatte; mit neuen, einfacheren Weisen begegnen sie uns zuerst wieder in seinen Sammlungen; so fehlt es uns denn nicht an einiger Berechtigung, ihn für den Urheber jener Weisen zu halten, obgleich wir keine bestimmten, ausdrücklichen Zeugnisse dafür besitzen. Es hat sich indeß keine von ihnen in Berlin, für das wir sie bestimmt glauben, bis auf unsere Tage erhalten, auch Freilingshausens Gesangbuch von 1741 enthält keine von ihnen; ja, die zuletzt genannte hat die Heinrich Alberts nicht zu verdrängen vermocht, welche in einer Umbildung, welche ihr den dreitheiligen Takt und einige Verbrämungen abgestreift hat, bis gegenwärtig ihren Platz behauptet.

Mit wenigen Worten erwähnen wir noch hier der Schicksale von Crügers praxis pietatis, ehe wir ihn als Sänger und Setzer näher würdigen. Von den Frankfurter Ausgaben jenes Werkes ist die von 1680 die letzte, die ich gesehen habe: die Berliner Ausgaben gehen noch hinaus über das erste Erscheinen der beiden Theile des Freilingshausenschen Gesangbuches (1704, 1714), ja sie reichen nahe an das Jahr 1741, wo jene beiden zu einem vollständigen Buche vereinigt wurden. Bis 1690 – - 24 Jahre nach der besprochenen 12ten Auflage — war die Zahl der wiederholten Abdrücke schon auf 23 gestiegen; damahls gab Jacob Hintze aus Bernau, Instrumentist (musicus instrumentalis) zu Berlin es zum 24sten Mahle heraus, bis auf 1220 Lieder mit 387 Melodieen vermehrt. Im Jahre 1702 erschien es mit Speners Vorrede zum 29stenmahl, um 1733 kam die 43ste Auflage heraus, in der die Zahl seiner Lieder nun bis auf 1316 angewachsen war. Eine spätere ist mir nicht bekannt. Crügers vierstimmiger Psalter und seine geistlichen Lieder erfuhren, neben jenen wiederholten Ausgaben der praxis pietatis, im Jahre 1700 ebenfalls eine neue, wenn auch nicht unveränderte. Sie erschien zu Berlin bei Saalfelds Wittwe, eingeführt durch den Churfürstlichen Hofprediger David Ernst Jablonski. Die Instrumentalstimmen sind hier bei einem jeden beider, durch einen Gesammttitel vereinigten, sonst aber durch besondere Seitenzahlen, und ein eigenes Titelblatt für die Geistlichen Lieder doch auseinandergehaltenen Werke weggelassen; 103 Lieder der Ausgabe von 1658 sind ausgeschieden, und 44 hinzugethan, so daß die Gesammtzahl aller nur noch 260 beträgt. Beide Bücher sind vorzugsweise für reformirte Gemeinen bestimmt, denn ihnen ist auch

der Heidelberger Katechismus und die Form des Abendmahls beigefügt. Ein sinnbildliches Titelkupfer, das Berlin als Hauptfeste des Protestantismus bezeichnet — wie es denn dieses für Deutschland seit dem Übertritte des sächsischen Churhauses zum Katholicismus geworden war — schmückt das Ganze. Über einer zehnsaitigen Harfe sehen wir den heiligen Geist in einer Glorie thronen. Zehn Ströme ergießen sich aus den Saiten, und bewässern Deutschland, Ungarn, Schweden, Dänemark, England, die Niederlande. Mit vollem Laube grünt in der Mitte ein prächtiger Baum, an seinen Fuß lehnen sich zwei Harfen, eine zu jeder Seite, zwischen ihnen prangt das Scepter der Chur Brandenburg. Mit diesem Baume ist Berlin gemeint: neben Deutschlands Harfe erklingt dort auch Frankreichs, dort grünen die von dessen Baume gesonderten Zweige frisch fort. Zur Rechten wird nun Frankreich dargestellt als ganz vertrockneter Baum, dem ein Sturm die letzten grünenden Zweige entreißt, und an dessen einem dürren Äste eine saitenlose Harfe hängt. Zur Linken sehen wir einen Baum, dessen unterer Theil noch grünt, während sein Wipfel vertrocknet ist, und eine besaitete Harfe an einem seiner Äste hängt: Ungarn wird durch ihn bedeutet. In solchen Sinnbildern scheint diese, so viel mir bewußt, letzte Ausgabe des Crügerischen Gesangbuches von 1658 als eine normal reformirte sich anzukündigen.

In dem Gesangbuche Crügers von **1640** fanden wir **21** Melodieen als ihm angehörende bezeichnet, die sich indeß auf **18***) vermindern, wenn wir deren drei, die wir nur als Überarbeitungen älterer gelten lassen konnten, davon abrechneten. Um **1649** erschienen **15** andere (erst später als die seinigen genannte) Singweisen, oder **14****), nach Abzug einer nur bearbeiteten; **1653** deren **9*****), und **1656**, in

---

*) 1640.

1. Lob sei dem allerhöchsten Gott.
2. Lobt Gott ihr Christen allzugleich.
3. Das alte Jahr vergangen ist.
4. Herzliebster Jesu ꝛc.
5. Wir danken dir Herr Jesu Christ.
6. Lob, Ehr und Preis sei unserm Gott ꝛc.
7. O heilige Dreifaltigkeit.
8. Gelobet sei Israels Gott.
9. Den Herren meine Seel' erhebt ꝛc.
10. O Mensch willtu vor Gott ꝛc.
11. Dank sei Gott in der Höhe ꝛc.
12. Ich dank dir Gott von Herzen ꝛc.
13. Lobet den Herrn, und danket ꝛc.
14. Zion klagt mit Angst.
15. Wenn dich Unglück thut greiffen an.
16. Von Gott will ich nicht lassen ꝛc.
17. Du Friedefürst, Herr Jesu.
18. Ich will still und geduldig ꝛc.

**) 1649.

1. Auf, auf mein Herz mit Freuden.
2. Nicht so traurig, nicht so sehr ꝛc.
3. Ich erhebe Herr zu dir ꝛc.
4. Gott der du selber bist das Licht ꝛc.
5. Herr ich habe mißgehandelt.
6. O Angst und Leid (O Traurigkeit ꝛc.).
7. Jesu nun sei gepreiset ꝛc.
8. Lasset uns den Herren preisen ꝛc.
9. Nun danket alle Gott ꝛc.
10. Schmücke dich, o liebe Seele ꝛc.
11. Als Jesus Christus in der Nacht.
12. Du geballtes Weltgebäude ꝛc.
13. O Gott die Christenheit ꝛc.
14. O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen ꝛc.

***)

1653.

1. Brunnquell aller Güter.
2. Herr geuß deines Zornes Wetter.
3. Herr wie lange willtu doch.
4. O Gott du frommer Gott ꝛc.
5. Wie ein Hirsch in großen Dürsten.
6. Herr, der du vormahls hast dein Land.
7. Wie soll ich dich empfangen ꝛc.
8. Ist Ephraim nicht meine Kron.
9. Schwing' dich auf zu deinem Gott ꝛc.

1656.

1. O Jesu Christ, dein Kripplein ist ꝛc.
2. Fröhlich soll mein Herze springen.
3. Ein Weib, das Gott den Herren liebt.
4. Jesu meine Freude.

dem Dresdner Gesangbuche vier; 1658 *) zehn, 1666 **) elf; wir fanden in diesen verschiedenen Büchern aber noch sechs ***) Melodieen, die wir, wenn auch aller Bezeichnung ermangelnd, aus anderen Gründen für ihn in Anspruch nehmen mußten, unter denen aber eine †) war, die nur als eine spätere Anbequemung einer bereits früher vorhandenen für ein anderes Lied erschien. Rechnen wir diese alle zusammen, so erhalten wir die sehr beträchtliche Zahl von 71 Melodieen, welche Crüger sang, und die fast ein Jahrhundert lang in den Kirchen Norddeutschlands sich erhalten haben; von denen jedoch nur 17 in der Gegenwart noch fortleben ††), unter ihnen nur 4 zu Liedern Paul Gerhards. Woher kam es nun, daß unter jener so bedeutenden Anzahl nur so wenigen eine längere Fortdauer beschieden war? wir wollen versuchen, die Ursache davon aufzufinden.

Zunächst führt die Mehrzahl von diesen 17 Melodieen — deren elf †††) — zugleich neue Strophen ein in den evangelischen Kirchengesang; eine jede derselben erscheint mit einer eigenen, und nur deren 2, die der Lieder: „Nun danket alle Gott" und „O Gott du frommer Gott" gehören einer gleichen an. Nun ist es in dem 2ten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung etwas Gewöhnliches,

---

*) 1658.

1. Warum willtu draußen stehen.
2. O Welt sieh hier dein Leben rc.
3. Nun danket all und bringet rc.
4. Gott ist mein Licht.
5. Herr deinen Zorn wend ab.
6. O Jesu Christ, du höchstes Gut.
7. Sei alles fröhlich weit und breit.
8. Alle Welt, was kreucht und webet.
9. Mein Geschrei und meine Thränen.
10. Jesus meine Zuversicht rc.

**) 1666.

1. Als Gottes Lamm und Leue.
2. Zeuch ein zu deinen Thoren.
3. Ich preise dich und singe.
4. Warum sollt ich mich denn grämen.
5. Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel.
6. Sei gnädig Herr rc.
7. Der Mensch hat Gottes Gnade.
8. Mein Herz, du sollt rc.
9. Mit rechtem Ernst rc.
10. In dem Leben hie auf Erden.
11. So brech ich auf rc.

***)

1. Freut euch ihr Christen alle. 1640.
2. Wach auf du werthe Christenheit. 1657.
3. Im finstern Stall rc. 1649.
4. Macht hoch die Thür. 1666.
5. O Christe Schutzherr rc. desgl.
6. Gott des Himmels und der Erden rc. desgl.

†) Nr. 1 der unter *** genannten. S. 1640. Nr. 16.

††) Es sind folgende:

1640.
1. Herzliebster Jesu rc.
2. Zion klagt rc.
3. Von Gott will ich nicht lassen.

1649.
4. Auf, auf mein Herz.
5. Nicht so traurig.
6. Herr, ich habe mißgehandelt.
7. Lasset uns den Herren preisen.
8. Nun danket alle Gott.
9. Schmücke dich, o liebe Seele.
10. Du geballtes Weltgebäude.
11. O wie seelig seid ihr doch.

1653.
12. Brunnquell aller Güter.
13. O Gott, du frommer Gott.

1656.
14. O Jesu Christ, dein Kripplein ist.
15. Fröhlich soll mein Herze springen.
16. Jesu meine Freude.

1658.
17. Jesus meine Zuversicht.

S. die Beispiele Nr. 76 bis 92.

†††) Nr. 4—6, 8 bis 10, 12, 13, 15, 16, 17.

daß man die hergebrachten melodischen Formen auf übereinstimmende dichterische gern überträgt, vornehmlich da im Laufe des 16ten Jahrhunderts für eine jede dieser letzten schon ein großer Reichthum der verschiedenartigsten Singweisen gewonnen worden war, und es nicht schwer fiel, unter diesen eine passende für ein ansprechendes, neues Lied herauszufinden. Die Melodieen gingen jetzt nicht mehr, wie vormahls, aus dem Volke unmittelbar hervor, sie trugen also nicht mehr, wie sonst, deshalb nothwendig das Gepräge des Volksmäßigen; Tonkünstler vom Fache standen nunmehr den Dichtern zur Seite, die jenen Ton erst finden mußten, wenn sie nicht für ihn besonders begabt waren. So kam es denn auch, daß neue Singweisen für neue Lieder in gangbaren Strophen selten Eingang fanden, und zumeist nur die neue Strophe der neuen Melodie auch Geltung gewann. Eben daher ist es auch zu erklären, weshalb nur so wenige Melodieen Crügers zu Paul Gerhards Liedern sich erhalten haben, weil dieser, bis auf wenige Lieder, für die er neue Formen erfand, die meisten auf herkömmliche Singweisen richtete. Unter den sechs Melodieen unseres Meisters über ältere Strophen sind deren drei über damahls wenig verbreitete: die des Liedes: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, zu der Strophe „Der Heil'gen Leben" ꝛc.; — „O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen" zu der des Ostergesanges „Jesus Christus unser Herr und Heiland"; — „O Jesu Christ, dein Kripplein ist" zu der des Weihnachtliedes: „Wir Christenleut, hab'n jetzund Freud." — Die überhaupt nur in geringer Anzahl vorhandenen melodischen Formen dieser Strophen waren im Volke nicht so fest gewurzelt, daß nicht neue eines für Melodieschöpfung besonders begabten Meisters hätten Beliebtheit zu gewinnen vermocht; so haben denn die erste und letzte der genannten Singweisen sich leicht Bahn gebrochen, wohl auch deshalb, weil die letzte den Ton stiller Weihnachtfreude so viel treffender anschlägt, als die mehr Zerknirschung ausdrückende des Liedes: „Wir Christenleut". Was aber die 2te betrift: so ist ein gewisses Anschließen derselben an die des alten Auferstehungsliedes „Jesus Christus unser Herr und Heiland" nicht zu verkennen, mit der Simon Dachs Lied „O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen" in Stobäus Tonsatze zum erstenmahle erschien: ja, der Anfang der neuen Singweise scheint die Wendungen der alten nur umzukehren. Wie sie nun auch sangbar und lieblich dahinfließt, und dem Gedächtnisse sich leicht einprägt, so gab wohl eben dieser Anklang an die eines Auferstehungsliedes für Solche, die jene kannten, ihr einen gewissen Reiz, während sie die Anderen unmittelbar für sich gewann; auch mag die spätere Dichtung Baumgartens (1668—1722), deren Strophen als Antworten der Seeligen an die Zurückgebliebenen sich zwischen die Gesätze des Dachschen Liedes einschieben, und für welche oft die ältere Weise, bedeutsam durch ihre ursprüngliche Bestimmung, sich angewendet findet, dazu beigetragen haben, beide in der Kirche zu erhalten. Was die drei anderen Melodieen zu früheren, kirchlich gewordenen Strophen betrift, so empfahlen die der beiden Lieder: „Zion klagt mit Angst und Schmerzen", und: „Von Gott will ich nicht lassen" sich offenbar durch ihren, jenen Liedern besonders angemessenen Ausdruck. Jenes hat die Strophe des 42sten der französischen Psalme (nach Lobwasser: „Wie nach einer Wasserquelle ein Hirsch schreiet mit Begier), dessen sanft und heiter dahinfließende Weise dem Tone herber Klage nicht ganz gemäß scheinen mochte, den Heermann, zumahl in seinen ersten beiden Gesätzen, anstimmt; mit zartem Sinne hat hier Crüger eine Vermittelung gefunden durch die Anklänge, die er dem Meister Schein ablauschte, wie er, dichtend und singend zugleich, sein heimgegangenes Töchterlein sich Trost zusprechen ließ. So schlägt auch die neue Melodie für Helmbolds: „Von Gott will ich nicht lassen" statt des demüthig ergebenen der früheren, einen mehr heitern und frischen Ton an.

Das Lied endlich: „Lasset uns den Herren preisen" trägt eine Strophe, die durch Rist und Johann Schop noch nicht seit lange in die Kirche eingeführt war, so daß eine neue melodische Form neben der ursprünglichen leicht aufzukommen vermochte. Doch ist diese neue nicht unverändert auf uns gelangt: man hat ihr den dreitheiligen Takt, in welchem sie anfangs sich bewegte, abgestreift und ihn in den geraden verwandelt, auch hat sie in Berlin nur bedingte Geltung behalten, die von der Schopschen Singweise in einigen Kirchen ihr streitig gemacht wird.

Freilingshausens Gesangbuch von 1741 hat fast dieselben Melodieen Crügers bewahrt, die in Berlin kirchliche Geltung behalten haben. Nur die der Lieder „Auf auf mein Herz mit Freuden" und „Fröhlich soll mein Herze springen" hat es mit anderen vertauscht, für die Lieder „Von Gott will ich nicht lassen" und: „Lasset uns den Herren preisen" aber ihre ursprünglichen beibehalten; endlich hat es für Johann Frankes Lied: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel", und Gerhards „Schwing dich auf zu deinem Gott", die in Berlins Gesangbüchern fehlen, Crügers Weisen aufgenommen, im Ganzen also deren 15.

Es ist gewiß, die neue Strophe, durch die das Zurückgehen auf eine ältere Melodie unmöglich wird, hat viel dazu beigetragen, neuen Singweisen die Aufnahme in die Kirche zu sichern, und so ist es auch bei denen Crügers geschehen. Allein vorausgesetzt wird immer dabei, daß auch das Lied selbst auf die Dauer sich erhalte, und dieses eben hat nicht stattgefunden in acht anderen Fällen, den einzigen, wo die übrigen 53 von Crüger zu neuen Liedern gesungenen Melodieen auch neuen Strophen sich anschlossen; sie sind mit ihren Liedern verklungen, da deren Strophen eben so wenig dauernd in dem Kirchengesange heimisch blieben. Die durch Crüger und seine Liederdichter bleibend eingeführten sind zumeist trochäische*) und nur deren zwei**) sind iambische. Überwiegend waltet unter ihnen die achtzeilige Strophe vor (Nr. 4. 9. 10. 8 (13) 12. 15), sie erscheint sechsmahl, dreimahl dagegen die sechs- und einmahl die neunzeilige***). In den sechs Formen der achtzeiligen ist die Zahl der Zeilen des Auf- und des Abgesanges meist eine gleiche, nur mit Ausnahme des Liedes: „Brunnquell aller Güter" (Nr. 12) von dessen Stollen ein jeder 3 Zeilen hat, während der Abgesang nur aus deren zwei besteht. Neben dieser Strophe zeichnet sich die des Liedes aus: „Fröhlich soll mein Herze springen, deren Auf- und Abgesang, in ihrem Baue übereinstimmend, durch zwei kurze Zeilen in ihrer Mitte gleichmäßig eng verkettet sind; hier kann also von einem Einschnitte nicht die Rede seyn, durch den, was wir Stollen nennen, unterschieden würde. Bei den übrigen achtzeiligen Strophen hat der Abgesang meist Zeilen von gleicher Sylbenzahl, einen einzigen Fall ausgenommen — in dem Liede: „Du o schönes Weltgebäude," — wo 2 Zeilenpaare, jedes von gleichviel Sylben, das spätere aber um eine kürzer, nebeneinanderstehen; dagegen zeigt ihr Aufgesang Zeilen von wechselnder Sylbenzahl, mit Ausnahme des Liedes „Schmücke dich o liebe Seele," dessen Zeilen durchgängig von gleicher Länge sind. In eben dieser Art sind auch die Formen der sechszeiligen Strophen zwiefach gestaltet. Die von Crüger melodisch ausgestattete neunzeilige erscheint zwar neben dem von ihm gesungenen Liede: „Jesu meine Freude",

---

*) Die der Lieder 5. 6. 9. 10. 12. 15. 16. 17 der vorstehenden Zusammenstellung.

**) Nr. 4, 8 (13).

***) Die 6zeilige in Nr. 5. 6. 17;
" 9 " 16.

noch in manchem anderen, es ist aber keine Melodie von allgemeiner kirchlicher Geltung neben der seinigen entstanden, wie es auch bei den wenigsten der von ihm zum erstenmahle angewendeten neuen Strophen geschehen ist. Wir sehen, diese gewährten ihm, dem Sänger, eine mannichfaltige Grundlage, und kamen seinen Bildungen zu Hülfe; aber doch ist es nicht ihre fernere rhythmische Gliederung und Ausgestaltung, sondern ihre melodische in engerem Sinne, wodurch sie sich auszeichnen und längere Dauer erhalten haben. Unter allen 71 von Crüger gesungenen neuen Weisen erscheint nur in sechs Fällen rhythmischer Wechsel, und nur in dreien unter denen, die sich bis auf unsere Tage erhielten: in den Melodieen: „Schmücke dich, o liebe Seele", „Zion klagt mit Angst und Schmerzen", und in der Umgestaltung der Weise, „Von Gott will ich nicht lassen", wodurch sie dem Himmelfahrtsliede: „Freut euch ihr Christen alle" angepaßt wurde. Doch ist er hier nicht sowohl das durchhin Gestaltende, als nur ein einzelner, im Beginn, Verlauf, gegen das Ende hervortretender Zug; ein Zug, den die Folgezeit bei allen gänzlich verwischt hat als ein die Ebenmäßigkeit Störendes, dem sie also die Gunst, welche sie gefunden, nicht verdanken. Taktwechsel, bestimmt abgegrenzter Gegensatz des drei- und zweitheiligen, in selbständiger Ausgestaltung gegenübergestellten Maaßes, kömmt nur 2mahl vor, in den Weisen: „O Traurigkeit, o Herzeleid", und „Macht hoch die Thür, das Thor macht weit", deren keine unter uns fortlebt; durchgängig ungradem Takt begegnen wir zwar achtmahl, darunter jedoch nur in einer noch jetzt üblichen Melodie, der des Liedes „Lasset uns den Herren preisen", wo er gegenwärtig ganz beseitigt ist.

Es ist wahr, auch der melodische Theil von Crügers auf uns fortgeerbten Weisen ist nicht völlig unangetastet geblieben; doch sind die Veränderungen, die ihn trafen, nur unbedeutende, seinen wesentlichen Gehalt nicht antastende. Denn die vorzüglichste Gabe unseres Meisters bestand in der Betonung, dem Erheben des Wortes seiner Dichter, und der Form, die sie ihm in den Gesätzen ihrer Lieder gegeben, zum Gesange, dessen leichter, zwangloser Fluß dem Gehöre wie der Stimme sich ohne Mühe einprägte, dessen bedeutsames Anschließen an den Inhalt des Gesungenen seinen Melodieen bald Geltung und Dauer gewann. Der frische, heitere Fortschritt seines „Nun danket alle Gott" aus dem wahrlich „ein allzeit fröhlich Herz, und edler Friede" hervorleuchtet; die kräftige Glaubensfreudigkeit in den Tönen seines „Jesus meine Zuversicht"; die innige Sehnsucht nach lebendiger Einigung mit dem Heilande, die sich in seinem „Schmücke dich o liebe Seele" abspiegelt, stellen diese Gesänge neben die schönsten aus den ersten Zeiten der Kirchenverbesserung, und wo eine kirchliche Feier geeignet ist, die eine oder die andere dieser Stimmungen hervorzurufen, wählt man gern, zumahl in der Stadt, wo Crüger mit seinem Leben und Wirken heimisch wurde, wenn nicht jene Lieder selbst, doch andere, die ihren Melodieen anzueignen sind. Dennoch können wir diese treflichen Singweisen denen der älteren Zeit nicht gleich stellen, wenn wir sie auch mit Ruhm neben ihnen nennen. Sie unterscheiden sich dadurch wesentlich von ihnen, daß die kirchliche Tonart nun meist verklungen ist, eben wie andererseits die eigenthümliche rhythmische Mannichfaltigkeit des älteren Volksgesanges; sie deuten auf eine sich anbahnende, neue Zeit, in der die Erinnerung an die frühere Gestalt des kirchlichen Lebens, an welche die gereinigte Kirche, dem Wesentlichen nach, sich anschloß und in der ihr heiliger Gesang seine Wurzel fand, schon zu verbleichen begann, weil alle nunmehr in kirchlichem Sinne Wirkende bereits in der neuen Ordnung der Dinge herangekommen waren, und kaum Einer noch lebte, in welchem, auch mittelbar nur, das Gedächtniß jener früheren Tage noch lebendig anklingen konnte.

Die Kenntniß der alten kirchlichen Grundformen des Gesanges, die Lehre von ihnen, so weit sie sich auszubilden und zu begründen vermocht hatte, lebte allerdings noch fort: Crüger selbst hat von den Kirchentonarten gelehrt, er hat sie in seinen acht Magnificat geübt. Aber es war gegenwärtig kaum mehr als ein Wissen um sie, eine Fertigkeit in ihrer Handhabung; lebendiges, schöpferisches Gesetz für Sänger wie Setzer zu seyn hörten sie bereits auf. Betrachten wir die 71 Melodieen, die wir als von Crüger herrührend bezeichnet finden, nach ihren Tonarten, so finden wir deren neun und zwanzig aus harten (drei aus G, sechs aus C, 20 aus F mit Vorzeichnung eines b) und 42 aus weichen (3 aus E, eben so viel aus A, 18 aus D, drei aus D mit Vorzeichnung eines b, und 15 aus G mit gleicher Vorzeichnung) also ein erhebliches Übergewicht dieser letzten, wie es auch bei den Kirchentönen stattfindet, wenn wir sie lediglich nach der vorwaltenden großen oder kleinen Terz bezeichnen. Aber die Eigenthümlichkeit jener Tonarten, die aus dem Vorwalten eines oder des anderen Tonverhältnisses neben der großen oder kleinen Terz hervorgeht, begegnet uns selten oder gar nicht. Drei Melodieen bewegen sich in dem Tonumfange von E, und 2 davon enden mit dem um eine kleine Secunde abfallenden phrygischen Tonschlusse: diese beiden, von denen Crüger die eine durch seine Harmonie nicht einmahl diesem Schlusse angemessen begleitet, sind nicht im Gebrauche geblieben, und nur die 3te — die des Heermannschen Liedes: „O Gott du frommer Gott" — hat sich erhalten, die jedoch völlig unser E-Moll darstellt. Der auf den Umfang von G sich gründenden Weisen sind ebenfalls drei, aber keine von ihnen trägt das Gepräge des Mixolydischen; die eine unter ihnen, welche in der Kirche fortlebt, die des Liedes „Nun danket alle Gott" ist namentlich eine einfache Durmelodie, deren Umfang in diesem Sinne, da er keine eigenthümlichen Tonverhältnisse bedingt, noch in ihr darbietet, vollkommen gleichgültig ist. Wenn wir nun unter Voraussetzungen, bei denen das Erscheinen jener beiden strenger kirchlichen Tonarten zu erwarten gewesen wäre, dieselben dennoch nicht antreffen, so können wir um so weniger erwarten, die, den übrigen zuvor genannten Grundtönen und Vorzeichnungen sonst entsprechenden zu finden, deren bezeichnendes Gepräge um so viel leichter zu verwischen ist, als das von jenen; und in der That erscheinen sie uns auch nicht. Bemerkenswerth bleibt es aber, daß auch unter den Singweisen Crügers, die noch unter uns fortleben, die weiche Tonart das Übergewicht hat über die harte: sie kommt zehnmahl vor, während diese nur siebenmahl erscheint. Und doch ist Crüger in Melodieen aus harten Tonarten so viel glücklicher gewesen, als in denen aus weichen; so treflich auch seine Weisen der Lieder: „Jesu meine Freude" und „O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen" seyn mögen, so werden sie doch von den drei zuvor genannten — Nun danket alle Gott rc. Jesus meine Zuversicht rc. Schmücke dich, o liebe Seele rc. — um Vieles überwogen, neben denen wir noch die der Weihnachtlieder Gerhards: O Jesu Christ, dein Kripplein ist rc. und: Fröhlich soll mein Herze springen rc. auszeichnen. Vielleicht ließe diese Erscheinung aus einer in jener bedrängten und schweren Zeit vorwaltenden trüberen Stimmung, und einer daraus hervorgegangenen größeren Neigung zu der weichen Tonart sich erklären, und man könnte dann folgern, daß diese Vorliebe nur der großen Treflichkeit jener Weisen aus der mehr heiteren und frischen harten Tonart gewichen sei. Wenn wir das Erste annehmen, so werden wir kaum irren, wenn wir bei unserem Meister die Wahl der von ihm angewendeten Tonart aus jener Stimmung herleiten, und aus der Vorliebe, die sich dadurch erzeugte: allein das Fortbestehen einiger seiner Weisen in einem gleichen Verhältnisse der Tonart, als das allgemein bei ihnen allen vorwaltende, ist daraus nicht

unbedingt zu erklären, und es walteten dabei auch die Ursachen ob, die wir zuvor zu entwickeln versucht haben, wo dann die Tonart nur einen untergeordneten Einfluß ausübte.

Wir haben bisher Crüger vorzugsweise als Sänger betrachtet, und beschließen diese Betrachtung, indem wir noch einen Blick auf die Dichter werfen, denen er sich anschloß. Am häufigsten — in achtzehn Liedern — erscheint er im Vereine mit Paul Gerhard: das Alter dieser Lieder läßt sich hienach mindestens ungefähr bestimmen, jenachdem sie in Crügers Gesangbüchern von 1649, 1653 und 1657, dem Dresdner Gesangbuche von 1656 oder in den früheren Ausgaben der praxis pietatis, vor ihrer vollständigen Sammlung durch Ebeling, erschienen. Über ein näheres, persönliches Verhältniß zwischen beiden Männern sind uns zwar bestimmte Nachrichten nicht aufbehalten, doch dürfen wir an dessen Bestehen kaum zweifeln, da eine innere Beziehung den Einen zu dem Andern hinzog, und beider äußere Berufsthätigkeit an derselben Kirche sie einander schon näher bringen mußte. Für Paul Gerhards Lieder sind Crügers Gesangbücher seit 1649 die früheste Quelle, und es mag wohl seyn, daß diejenigen, die dort, und zuletzt in den bis 1662 erschienenen Ausgaben seiner praxis pietatis melica erschienen, die in diesem Zeitraume am meisten verbreiteten jenes ersten geistlichen Dichters seiner Zeit waren. Daß aber bis dahin überhaupt nicht mehr von ihm vorhanden gewesen, ist billig zu bezweifeln. Es müßte dazu vorausgesetzt werden, daß etwa wie Joachim von Burgk nur Ludwig Helmbolds, so Crüger mindestens vorzugsweise Gerhards Liedern sich habe anschließen wollen, da er doch zugleich, wie vor ihm Michael Prätorius, Seth Calvisius, Gesius, Johann Hermann Schein, auch Sammler geistlicher Lieder, und Setzer ihrer älteren oder späteren Singweisen für kirchliche Zwecke war, zu Bereicherung seiner Sammlungen also, wie er es gethan hat, nach anderen geistlichen Dichtern nicht minder sich umsehen mußte. Auch wäre alsdann Gerhards zunehmende Fruchtbarkeit als Dichter befremdend, da er bis 1667, wo seine 120 Lieder durch Johann Georg Ebeling gesammelt erschienen, also in einem Zeitraume von kaum 5 Jahren, deren 102 gedichtet haben müßte, während von 1649 bis 1662, innerhalb 13 Jahren, dieses nur mit 18 geschehen wäre. Eine Geistesverwandtschaft bestand ohne Zweifel zwischen Gerhard und Crüger, und gewiß hat auch dieser den Dichtungen Jenes mit Fleiß nachgetrachtet, und so bald sie bekannt wurden, durch seine Sängergabe sie geschmückt: aber ein so völliges Aufgehen des Sängers in den Dichter, wie Burgk's in Helmbold, fand wohl nicht zwischen ihnen statt, mehr ein Verhältniß freier Liebe und Wahl, wie das Johann Eccards zu jenem Dichter gewesen war. Auch finden wir Crüger kaum minder durch Johann Frank angezogen, von dem er vierzehn Lieder sang, deren Melodieen dieser fast alle in sein 1674 zu Guben erschienenes Geistliches Sion aufgenommen hat, bis auf die der beiden Lieder: „Dreieinigkeit der Gottheit wahrer Spiegel“ und: „Mein Geschrei und meine Thränen“, zu denen sein Freund, der Cantor Christoph Peter zu Guben, andere, ihm wohl mehr anmuthende erfunden hatte. Mit Gerhard stand Crüger in dem Dienste derselben Kirche bis an sein Ende, Johann Frank war sein Landsmann; beides war eine äußere Veranlassung, seine innere Beziehung zu beiden auch fester zu knüpfen. Von den Liedern Jenes haben sich vier*), von denen dieses Letzten fünf**) mit seinen Weisen in Berlin erhalten, die Mehrzahl der dort fortlebenden, und unter ihnen die vorzüglichsten der von ihm herrührenden. Aber auch da, wo er einzelnen Dichtern nur

---

*) S. Nr. 4. 5. 14. 15 des Verzeichnisses der noch in Berlins Kirchen üblichen Melodieen Crügers.

**) S. Nr. 6. 9. 10. 12. 16. eben da.

einmahl sich vereinte, wie der Churfürstin Luise in dem Liede „Jesus meine Zuversicht", Martin Rinckart in dem Lobgesange „Nun danket alle Gott", Simon Dach in dem Trost- und Sterbeliede „O wie seelig seid ihr doch ihr Frommen", zeigt es sich deutlich, daß er innig durch sie ergriffen war, und mit feinem Sinne zu forschen, zu wählen, und an dem Gewählten seine herrliche Gabe zu offenbaren verstand. Zu fünf von Johann Heermanns Liedern besitzen wir Melodieen von ihm, deren drei *) wir noch in unseren Kirchen singen; dreimahl hat ihn der fruchtbare Johann Rist, damahls auf der Höhe seines Ruhmes, angezogen, aber nur die Singweise zu dessen Osterliede „Lasset uns den Herren preisen" hat sich, wie schon bemerkt ist, bedingterweise neben der Johann Schop's, und nicht ohne erhebliche Umschaffung erhalten. Zu dem Kreise von Tonkünstlern, der sich um diesen Dichter schaarte, und von ihm wiederum dankbar besungen wurde, hat Crüger niemahls gehört. Anderen geistlichen Dichtern — Mühlmann, Werner, Bartholdi, Ringwald, Böhm, Peter Hagen — finden wir ihn nur einmahl, und vielleicht auf besondere Veranlassung, vereint: nur Schein, und den Preußischen Dichtern Weissel und Albert hat er zweimahl sich angeschlossen. Von seinen Singweisen zu den Liedern unbekannter Dichter lebt gegenwärtig keine unter uns fort.

Wir wenden uns nunmehr zu Johann Crüger, dem Setzer. Aus einem doppelten Gesichtspunkte werden wir seine künstlerische Thätigkeit hier zu betrachten haben, sofern er nämlich eigen Erfundenes ausgestaltet, oder seine Kunst an Älterem geübt hat. Daß er des Tonsatzes in schulgerechter Weise mächtig gewesen, zeigt, neben seinen Hervorbringungen auf diesem Gebiete, auch die Anleitung zu demselben, die er in seiner Synopsis musica giebt. Allein die Gabe des Setzers wurde bei ihm durch die des Sängers um Vieles überwogen. Seine anmuthigen, würdigen Singweisen entquollen wahrhaft schöpferischer Erfindungskraft, aber sie entstanden, wie wir glauben möchten, ihm für sich allein, und nicht im Zusammenhange mit ihrer harmonischen Ausgestaltung, welche in den meisten Fällen als eine spätere Zuthat des schulgerechten Setzers erscheint. Oft scheint uns diese bei weitem nicht an die Treflichkeit der Melodieen zu reichen, und wir müssen gestehen, daß spätere große Meister erst den in diesen verborgenen Schatz erkannt und ihn glücklich gehoben haben. Dadurch unterscheidet sich Crüger wesentlich von Johann Eccard, in dessen Preußischen Festliedern Sänger und Setzer so innig einer sind, daß wir beide nicht zu trennen, ja, die Ablösung der Melodie als eines auf mannichfache, andere Weise Auszugestaltenden, von dem Satze als nur möglich uns zu denken vermögen, wenn auch jene, herrschend und belebend, über diesem schwebt! In diesem besonderen Sinne trennt sich bei Crüger wiederum der Setzer von dem Sänger, wenn auch beide in ihm neben einander gehen. Eccard steht da als Gipfel- und Schlußpunkt einer in ihn auslaufenden Reihe, Crüger als Anfangspunkt einer neuen, mit ihm beginnenden. Jener fördert das vor ihm Erfundene zu der höchsten Blüthe seiner Ausgestaltung, und erfindet, zugleich entfaltend, in ähnlichem Sinne; Crüger erfindet in einer neuen Richtung, aber er legt nur die Keime zu einer dem Erfundenen völlig, und in gleichem Sinne, genügenden Ausgestaltung; was er, entfaltend, versucht, lehnt sich noch an die, früheren Bildungen angemessene Art des Tonsatzes, und deutet auf eine Zukunft, die zwischen beiden eine völlig harmonische Ausgleichung herbeiführen werde. Und dennoch ist zwischen beiden Meistern, ihrer so verschiedenen Stellung ungeachtet, eine wesentliche innere Be-

*) Nr. 1. 2. 13 des Verzeichnisses der noch in Berlins Kirchen üblichen Melodieen Crügers.

ziehung nicht zu verkennen. Die Thätigkeit Beider war dahin gerichtet, die tonkünstlerische Bedeutung einer dichterischen Form — der Strophe — durch ihren Tonsatz völlig zur Anschauung zu bringen. Die Melodie, wie sie an diese Form der Strophe sich lehnte, war in der älteren Behandlung des Motetts — zu dem auch der damahlige Choralsatz zu rechnen ist, dem die Weise des geistlichen Liedes als einzelne, mannichfach umsungene Stimme zu Grunde lag — fast ganz untergegangen: wenige Fälle nur treten hervor, wo es scheint, als hätten die Setzer das ächte Gepräge der Strophe in der Tonfolge und dem Rhythmus der Melodie zu ahnen begonnen; da nämlich, wo sie diese der Oberstimme zutheilen, und ihre einzelnen Zeilen durch Ruhepunkte nicht unverhältnißmäßig zertrennen. Was der unbewußte Kunsttrieb des Volkes in seinen, zu den Strophen der Dichter gesungenen Weisen längst erkannt und lebendig ausgeprägt hatte, war den Kundigen, Kunstgelehrten lange verborgen geblieben; zuweilen nur ging es ihnen auf in mehrstimmigen Sätzen über Volksgesänge; fast die Tanzweise allein, und zumahl bei französischen Setzern, zwang, ihrer Bestimmung zufolge, ihnen dessen Anerkennung ab. Erst Lucas Osiander, und seine unmittelbaren Nachfolger setzten die Strophe, aber nun freilich unter Beschränkung der künstlichen Verflechtung der Begleitstimmen, in ihre Rechte völlig ein, und nun war es Eccard, der, jene Grundform der Melodie und des Gesanges in diesen Rechten erhaltend, ja, glorreicher selbst sie für dieselbe in Anspruch nehmend, auch jenes kunstreiche Gewebe in den Choralsatz wieder einführte, den Gemeinegesang in das Kunstgebiet erhebend, und in dem Festliede durch die Strophe das Motett dem Verständnisse der Gemeine näher bringend. Auf einem anderen Wege, aber in ähnlichem Sinne, ist Crüger thätig. Nicht für das Motett; was er hier gebildet, schloß sich, wie wir gesehen, nirgend an die strophische Form, er begnügte sich dabei, zwei rein tonkünstlerische, eine frühere, und eine um seine Zeit neu hervorgegangene, gegeneinanderzustellen, durch ihren Gegensatz seine Gesänge zu beleben, und ein allgemeineres Verständniß lediglich durch Anwendung der Muttersprache bei dem Gesungenen zu vermitteln. Wohl aber sehen wir ihn für das dem Gemeinegesang angehörende geistliche Lied auch als Setzer bestrebt, nur nicht durch die kunstreiche Verwebung der Stimmen. Sein Tonsatz ist schlicht und einfach, wenn auch nicht eben Ton gegen Ton in den Singstimmen; eine lebendige, eigenthümliche, besonders bezeichnende Führung derselben ist ihm nicht nachzurühmen, seine Harmonieen aber sind rein, wohlklingend, auch voll und kräftig. Die neue Art der Behandlung aber, die, wie von ihm selber auf dem Gesammttitel seiner Psalmen und seiner geistlichen Lieder bemerkt wird, er bei den Tonsätzen über deren Melodieen angewendet hat, besteht in der ihnen beigefügten durchgängigen, und vollkommen selbständig gehaltenen Instrumentalbegleitung, die ihnen einen belebten Hintergrund gewährt, von dem das Bild des Gesanges sich abhebt. Eine solche erscheint, soviel ich habe finden können, in der That zum erstenmahle bei ihm. Nicht daß überhaupt dem Vortrage mehrstimmiger Choralsätze durch einen kunstgeübten Chor die Begleitung durch Instrumente vor ihm fremd gewesen wäre. Man vertheilte aber damahls die für Gesang wesentlich und ursprünglich bestimmt gewesenen Begleitstimmen, der Mannichfaltigkeit wegen, unter Instrumente von gleichen oder verschiedenen Tonmitteln, die also durch diese, nicht durch eine von den Singstimmen eigenthümlich verschiedene Art der Behandlung wirkten. Nicht ein besonderes Gepräge des Gesanges und Instrumentenspieles, als solcher, war hienach nebeneinandergestellt, sondern abweichende Arten der Erzeugung, und der dadurch bewirkten Farbe des Tones. Die späteren Zöglinge der Preußischen Tonschule leiteten ihre Gesänge durch Instrumentenspiel ein, und

beschlossen sie damit, stellten aber dabei nur eine wesentlich ausgezeichnete Behandlung desselben der des Gesanges entgegen; erst bei Crüger erscheint beides nicht neben, sondern mit einander, es soll, auch zusammenklingend, doch in seinem Gegensatze vernommen werden, und durch ihn wirken. Freilich sind es nur erste Versuche, und man kann nicht sagen, daß Crüger in seinen Instrumentalsätzen erfindungsreich gewesen wäre. Bei genauer Prüfung findet man leicht einen gewissen Kreis bestimmter Wendungen heraus, die bald so, bald anders an einander gereiht, nur in ihrer Zusammenstellung bei den einzelnen Choralsätzen wechseln. Es kommt wohl vor, zumahl bei förmlichen Schlüssen, daß die Mittelstimmen des Gesanges, durch welche jene Schlüsse ausgeprägt sind, von den Instrumentstimmen im Einklange oder in der höheren Octave begleitet werden: doch ist dies nicht die Regel, und häufig treten Singstimmen und Instrumente in selbständiger, eigenthümlicher Behandlung, in rein kunstmäßigem Gegensatze einander gegenüber, während sie zusammenklingen. Man möchte wohl tadeln, daß — bei vorausgesetzter, langsamer Bewegung — in den begleitenden Geigen oder Zinken durchgehende Töne einander dauernd unangenehm berühren, weil sie nicht schnell sich durcheinander bewegen, und so die einzelne, melodische Figur vor dem Zusammenklange heraussheben. Dies ist jedoch kein, unserem Meister besonders eigener Fehler; es kommt bei seinen Zeitgenossen, selbst bei den Singstimmen unter sich, nicht selten vor, wogegen er es bei diesen eher vermeidet, und nur bei den Instrumentstimmen sich erlaubt. Prachtvoll und klangreich sind jene 12 Sätze über eigene wie ältere Melodieen in seinen Kirchengesängen (1658), die er mit 4 oder 5 Posaunen begleitet, mit vieren deren vier, mit fünfen deren acht. Hier ist der begleitende Posaunenchor, für sich genommen, durchaus in der Harmonie rein und vollständig, er zeigt in seiner Oberstimme eine selbständige, eigenthümliche Melodie, und tritt dem Gesange fast auf ähnliche Art gegenüber, wie ein durch mannichfaches Muster belebter Goldgrund einem alten Kirchengemälde.

Solchen Schmuck, einfacher und reicher, hat nun Crüger seinen Tonsätzen über eigene wie ältere Singweisen auf gleiche Weise geliehen, oft auch die einen wie die andern ganz schmucklos auf reinen Gesang beschränkt. Wir haben schon bemerkt, daß sein Verfahren hiebei in vielen Fällen sich sogleich rechtfertigt, in anderen nicht völlig einleuchtet; es ist darüber nicht zu rechten, und vielmehr anzunehmen, es seien diese Sätze einzeln, für bestimmte Veranlassungen, und in ihrer Einrichtung diesen angemessen, entstanden, dann aber erst gesammelt und in ein Buch zusammengestellt, das zu bilden sie ursprünglich nicht bestimmt gewesen, eben wie dieses mit den durch Philipp Emanuel Bach herausgegebenen Choralsätzen seines Vaters der Fall ist. Erst bei der praxis pietatis melica trat dem Meister der Zweck der Herausgabe eines möglichst vollständigen Kirchengesangbuches in den Vordergrund, und nun stellten sich alle seine Sätze, nachdem ihnen jeder Schmuck abgestreift worden, auch in völliger Gleichheit nebeneinander. Wir haben bemerkt, daß Crüger durch seine Harmonieen seinen eigenen Melodieen mit am wenigsten Genüge geleistet habe. Auf einzelne unter ihnen ist dieser Ausspruch nicht anwendbar; bei den Sätzen über die Weisen der Lieder: Im finstern Stall ꝛc. O Jesu Christ, dein Kripplein ist ꝛc. O wie seelig seyd ihr doch ihr Frommen ꝛc. wird man Nichts vermissen: die Anmuth der beiden ersten, das Geheimnißvolle der letzten spiegelt auch in den Harmonieen genügend sich wieder. Nicht so in andern Melodieen, und eben den am meisten geachteten, am Allgemeinsten erhaltenen: „Jesus meine Zuversicht ꝛc. Schmücke dich o liebe Seele ꝛc. Jesu meine Freude.“ Sie beruhten nicht länger auf den alten kirchlichen Tonarten, sondern zumeist in der bloßen Doppelheit

unserer heutigen harten und weichen Tonart, wie sie auf verschiedenen, kreisförmig in einander verlaufenden Tonhöhen sich wiederholt; wo nun freilich eine, beiden auf jeder Stufe ihrer Erscheinung gleichmäßig eignende Mannichfaltigkeit und Geschmeidigkeit in Entwicklung harmonischer Begleitstimmen, für das schärfere Gepräge der Gestaltung entschädigen muß, das eine jede kirchliche als gesonderte Einzelheit auszeichnet. Nun hat Crüger, wie wir sahen, ohne Unterschied die schlichteste Begleitung durch die untergeordneten Gesangstimmen angewendet, dadurch aber an die Mittel nicht gereicht, die ihm die neuere Tonart (auch die gewählte allgemeine Form des Tonsatzes vorausgesetzt) gewährt haben würde. Es entsteht nun die Frage, ob er den von ihm gesetzten älteren Melodieen aus kirchlichen Tonarten mehr genügt habe, und auf welche Weise überhaupt in diesen Tonsätzen sein Verhältniß zu seiner Vorzeit sich darstelle?

Zunächst bieten unserer Betrachtung hier seine Sätze über die Melodieen der französischen, durch Lobwasser in das Deutsche übertragenen Psalmen sich dar. In der Form des Satzes, in Art und Fülle der Begleitung stimmen alle einander überein. Die Melodieen, für sich genommen, zeigen nirgend dreitheiligen Takt, stellen ihn also auch nicht im eigentlichen Sinne dem zweitheiligen gegenüber; wohl aber ist rhythmischer Wechsel ihnen eigen, seltener als durchhin gestaltende Grundform, meist nur als einzelner Zug. Dieses sie Auszeichnende hat Crüger treu beibehalten, treuer als bei den andern von ihm behandelten Melodieen, wenn er auch sonst unbedeutende Abweichungen in den rhythmischen Verhältnissen einzelner Melodiezeilen der Psalmen sich zuweilen erlaubt hat. Von dieser Seite aus hat er seine Aufgabe streng gefaßt, und es bleibt nur noch zu prüfen, wie weit sein Tonsatz die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Tonarten ausgeprägt habe? Es wird genügen, diese Prüfung auf die vor den übrigen als die strengeren sich auszeichnenden zu beschränken, die mixolydische und phrygische. Mixolydischer Tonart sind unter den Melodieen der französischen Psalmen deren achtzehn, von denen zehn in dem ursprünglichen Tonumfange von G, acht in dem versetzten von C mit Vorzeichnung eines b für die 7te Tonstufe, stehen. Eine neunzehnte Melodie, die des 74sten Psalms, die man sonst gewöhnlich in G aufgezeichnet findet, steht bei Crüger in F mit vorgezeichnetem b (für die 4te Stufe), und mit Recht, denn sie trägt die eigenthümlichen Kennzeichen der mixolydischen Tonart nicht an sich, war also schon durch ihren Tonumfang von den übrigen, als ihnen nicht angehörig, zu unterscheiden. Unter den 18 Tonsätzen über jene Melodieen zeichnet sich keiner durch den der Grundtonart eigenthümlichen, meist durch die kleine 7te Tonstufe schon bedingten halben Tonschluß aus; doch geben die melodischen Schlußwendungen der Singweisen selbst, weil hier der Unterhalbton zu ergänzen ist, zu ihm nicht unmittelbar Veranlassung, und bei Goudimel, dem ersten, der alle jene Psalmmelodieen 4stimmig setzte, fanden wir bereits früher nur ein einzigesmahl, durch eine besondere, in dieser Art nur in einem Falle vorkommende Form des Tonsatzes einen halben Schluß bedingt. Im übrigen sind die einzelnen Ausweichungen im Fortgange dieser mixolydischen Tonweisen genügend herausgehoben, und es ist bei ihrer Behandlung nichts zu erinnern. Der phrygischen Psalmweisen sind elf, alle in dem ursprünglichen Umfange ihrer Tonart gesetzt, und in der Grundstimme den dieselbe bezeichnenden halben Schluß darstellend, meist von der Unterquinte des Grundtons zu ihm hinauf, seltener durch die 7te kleine Stufe einen ganzen Ton zu ihm schrittweise emporsteigend, niemahls durch die zweite, kleine Stufe zu ihm hinab sich bewegend. Das Auszeichnende beider Tonarten ist in der Harmonie wohl ausgedrückt, und wenn dieser im Allgemeinen durch die Tonsätze aller Psalmmelodieen eine gewisse

Herbigkeit beiwohnt, so darf dies kaum tadelnswerth erscheinen, da die Melodieen selbst zumeist dieses Gepräge tragen, zu dem vielleicht nur das begleitende Tonspiel nicht immer passend erscheint. Crügers Behandlung zeigt gegen die früheren Goudimels, Claude's le Jeune, und Marschalls, stets einen Fortschritt im Ganzen, wenn wir auch einigen Sätzen der genannten zwei Belgischen Meister, in denen sie die Melodie der Oberstimme zugetheilt haben, vor den seinigen den Vorzug geben möchten. Einige Mahle — in den Tonsätzen über den 3ten, 25sten, 130sten Psalm — erlaubt er sich Veränderungen der Modulation durch Schärfen und Erniedrigen einzelner Tonverhältnisse der Melodie, wo sie nicht unmittelbar durch das damahls herrschende Tonsystem schon geboten waren; wir dürfen darüber hinweggehen, da diese Fälle zu einzeln stehen, und nicht etwa wie in Gesius Sätzen das Bezeichnende seiner Auslegung der Melodieen sind.

Mit mehr Liebe sind die Weisen der Kirchenlieder behandelt, vielleicht deswegen schon, weil der Meister diese aus freier Wahl gesetzt hat, und durch kirchliche Übung mehr mit ihnen vertraut war, die Psalmen dagegen wohl nur im Auftrage seines reformirten Landesfürsten in Arbeit nahm. Doch hat er den melodischen Wendungen und dem Rhythmus hier weniger treu sich angeschlossen, als dort: wir dürften vermuthen, an örtliche Abweichungen sich lehnend, und dem besonderen Kirchengebrauche folgend, wenn er hierin sich treu geblieben wäre in seinen verschiedenen Gesangbüchern, was jedoch nicht geschehen ist. So erscheint in der Weise des Liedes: „Nun laßt uns Gott den Herren" in dem von 1640 der rhythmische Wechsel getilgt, in dem von 1658 wieder hergestellt; in der Weise „Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht" 1640 der dreitheilige, 1658 der gerade Takt, und mehre ähnliche Abweichungen. Der rhythmische Wechsel fehlt oft da, wo er wahrhaft gestaltende Grundform ist, und wurde in einzelnen Fällen zum erstenmahle vielleicht von Crüger, einer mißverstandenen Ebenmäßigkeit zu Liebe, getilgt; einer mißverstandenen gewiß, weil das wahrhafte Ebenmaaß durch ihn nirgend getrübt, vielmehr in reicherer Mannichfaltigkeit dargestellt wird. So vermissen wir ihn in den Melodieen „Herzlich thut mich verlangen" und „Herr Christ der einig Gotts Sohn", in jener durchgängig, in dieser bis auf einen einzelnen Zug gegen das Ende hin. Daß in Burgks Melodie zu Helmbolds Weihnachtliede: „Nun ist es Zeit zu singen hell" (1649) der rhythmische Wechsel zu durchgängig dreitheiligem Takte geworden, ist auch in älterer Zeit nicht ohne Beispiel, und erscheint bereits zu Anbeginn des 17ten Jahrhunderts zumahl bei den Melodieen der Lieder: „O Herre Gott, dein göttlich Wort" und: „Aus meines Herzens Grunde." Die Weise von Luthers Psalmliede: „Ein' feste Burg" *) hat ihren ursprünglichen Rhythmus bewahrt, nur ist, wie sie 1658 erscheint, der Schlußton der drittletzten Zeile, g, wie bei Gesius, um einen halben Ton geschärft, so daß hier keine Ausweichung in die Oberquinte der Grundtonart, sondern eine durch die Harmonie als phrygisch dargestellte erscheint. Diese Abweichung, eben weil auch bei einem älteren, märkischen Meister vorkommend, dürfte für eine örtlich gemein gewordene gelten, auch erleichtert sie den Fortschritt zu dem Anfangstone der folgenden Melodiezeile. Ein Ähnliches, hier wohl willkührlich, aber eines gleichen Zweckes wegen, erscheint in der ersten Zeile der Melodie des Psalmliedes „Erbarm dich mein o Herre Gott"; auffallender noch, weil dadurch das dem geistlichen Liedergesange sonst fremde Verhältniß der erhöhten Prime eingeführt wird, indem die Melodie, mit ihrem Grundtone (e) beginnend, durch dessen kleine Terz (g),

---

*) S. Beispiel Nr. 93.

die dann um einen Halbton geschärft wird (gis), nach a fortschreitet. Auch Veränderungen der Tonarten einzelner Singweisen kommen vor, wie wir davon ebenfalls bei Gesius Beispiele fanden an den Melodieen: „Christus der uns seelig macht", und „Da Jesus an dem Kreuze stund", die aber hier beide ein in allen seinen Ausweichungen regelmäßig entwickeltes Phrygische darstellen, jene im Tonumfange von D mit Vorzeichnung eines b auf der 2ten und sechsten Stufe, wie es bereits bei Seth Calvisius und Andern ausnahmsweise vorkommt. Eine Veränderung aber hat die schöne und kräftige Weise getroffen: „Heut triumphiret Gottes Sohn", die aus einer phrygischen zu einer äolischen geworden ist, und dadurch um so mehr eine Entstellung erfahren hat, als — zumahl in Seth Calvisius treflichem 6stimmigen Tonsatze — ihr Schweben zwischen ihren Hauptbeziehungen, der ionischen, mit der sie beginnt, der äolischen, in der nach jedem Verweilen in dieser sie wieder ausweicht, ihr ein Gepräge des Feierlichen, Geheimnißvollen gewährt, das nun ganz verloren gegangen ist. Stellen wir Crügers Behandlung dieser Melodie der so reichen, inneren Entfaltung derselben durch jenen älteren Meister gegenüber, so erscheint die sonst würdige und kräftige Begleitung von fünf Posaunen, womit Crüger sie schmückt, fast nur als klingendes Erz, und vermag nicht dafür zu entschädigen. Der Weise: „Herzlich thut mich verlangen" hat Crüger um 1640 durch seine Harmonie — vielleicht nach Stobäus Vorgange — einen phrygischen Tonfall gegeben; 1658 indeß kehrt er zu der, bis dahin allgemeineren, ionischen Behandlung zurück.

Fassen wir nun zum Schlusse alles dasjenige kurz zusammen, was wir bisher über Crüger berichtet haben; so erscheint er uns als glücklich begabt vor Vielen in Erfindung geistlicher, bei der Gemeine Anklang findender Weisen, ja, als der Erste, dem wir seit der Kirchenverbesserung nachrühmen dürfen, eine nahmhafte Anzahl eigener Melodieen dauernd in die Kirche eingeführt zu haben, während wir vor ihm nur von wenigen kirchlich gewordenen die Urheber zu nennen wußten, und die meisten nur als Gesammtwerk frischer Volksbegeisterung ansehen durften. Der Melodie, der zum Gesang gewordenen Strophe, widmete er die volle Kraft seines Lebens, und eben so blieb ihrer Entfaltung seine Liebe vor Allem zugewendet; hier allein finden wir ihn in der Blüthe seines Strebens, auf der Höhe seines Ruhmes, müssen wir ihn daneben auch schätzen als achtbaren, schulgerechten, kunstgelehrten Tonsetzer, als gründlichen Tonlehrer nach dem Maaße der Erkenntniß seiner Zeit. Die eigenthümliche Färbung geistlicher Weisen, wie die erste Zeit der Kirchenverbesserung sie zeigt, beginnt in den seinigen schon zu erbleichen; jene Verschmelzung des Kirchlichen in den Grundtonreihen, des Volksmäßigen in dem rhythmischen Fortschritte, zu Melodieen neuer Art, erscheint in den seinigen nicht mehr, und so tritt sie denn auch zurück in den Harmonieen, womit er diese, denen er durch sie nicht immer genügt, und jene früheren begleitet, in denen beides vorwaltet. Wesentlich neu ist er als Tonsetzer in gleichzeitiger Verbindung des Instrumentenspiels und strophischen Gesanges; als Sänger in der Fülle herrlicher Aufgaben, die er für die Entfaltung durch die Kunst einer späteren Zeit geschaffen hat, während er dadurch zugleich seinen Mitlebenden einen reichen Quell der Erbauung, und den würdigsten Schmuck, die dankenswertheste Bereicherung des kirchlichen Gemeinegesanges gewährte. Sein Freund Johann Franke *), dem er als Sänger oft zur Seite trat, und der ihn den Assaph seiner Zeit nennt, rühmt ihm mit Recht nach:

---

*) S. dessen irdischen Helikon S. 189. 190.

Durch deinen Ton, mein Freund, wird alles Gift vertrieben,
Damit die Höllen-Schlang hat auf uns losgepfeilt.
Wohl dir, du edler Geist, der du in Geistes Sachen
Dich selber regig machst, und so zu spielen weißt,
Daß sich der Freuden Feind alsbald darvon muß machen,
Wenn deine Harfe klingt. Wohl dir, du edler Geist!

Neben Crüger haben wir zunächst **Jacob Hintze** zu nennen, der durch die früheren Ausgaben der praxis pietatis melica mit ihm in unmittelbare Verbindung tritt. Gerber erwähnt seines um 1695 gestochenen Bildnisses, das ihn als einen 73jährigen darstellt, und schließt aus einem Canon, der darunter gesetzt ist, daß Hintze ein vorzüglicher Contrapunktist gewesen seyn werde. Da er nun auf den Titeln der durch ihn vermehrten Ausgaben der praxis pietatis „Bernoa-Marchicus" und „musicus instrumentalis zu Berlin" genannt wird, so erfahren wir durch Alles dieses zusammengenommen, daß er im Jahre 1622 zu Bernau geboren war, und von der Tonkunst lebte, zunächst als Spieler; womit freilich auch alles sich erschöpft, was uns von seinen äußeren Lebensverhältnissen bekannt ist. Der zwölften Ausgabe der praxis pietatis Crügers (1666) finden wir „65 geistreiche Epistolische Lieder" angehängt, von Johann Heermann gedichtet, und durch Hintze mit Melodieen versehen, von denen indeß, eben so wie von ihren Liedern, keine zu Berlin mehr in der Kirche fortleben. Es genüge über sie die Bemerkung, daß in ihnen das Bezeichnende älterer Kirchenweisen, wie es nur so eben besprochen wurde, gänzlich erloschen ist, und daß alle bereits das Gepräge neuerer Zeit tragen. Eben diese Lieder und Melodieen finden sich der 24sten Ausgabe des gedachten Gesangbuches (1690) nun nicht mehr angehängt, sondern wirklich (Nr. 1073 — 1194) einverleibt. Unter den Liedern, durch welche diese Ausgabe nun bis auf 1220 mit 387 Melodieen vermehrt ist, erscheinen die Weisen von deren 17 mit J. H. — den Anfangsbuchstaben des Tauf- und Familiennamens unseres Hintze — bezeichnet, als von ihm herrührend. Danach gehörten ihm zwei, noch jetzt in den Kirchen Berlins gebräuchliche Melodieen an: eine für Paul Gerhard's schönes Trostlied: „Gieb dich zufrieden und sei stille" *), aus C mit der kleinen Terz, einer Tonart, die hier schon ganz wie unser Cmoll behandelt ist; und eine für Johann Georg Albinus Lied: „Alle Menschen müssen sterben", die man sonst gewöhnlich dem Johannes Rosenmüller zuzuschreiben pflegt. Es muß dahin gestellt bleiben, welche Angabe die glaubwürdigere sei. Diejenige, welche Rosenmüller als den Sänger nennt, und sich in vielen Büchern, selbst mit Angabe des Jahres der Entstehung — 1650 — wiederholt, wird auf keine sichere Quelle zurückgeführt; wir werden künftig auf dieselbe wieder zurückkommen. Erscheint sie dadurch weniger zuverlässig, und jene, die Hintze als den Urheber noch während seines Lebens, und in einem von ihm herausgegebnen Buche nennt, als die glaubhaftere; so ist doch zu erinnern, daß auch die Melodie des Liedes: „Ich bin ja Herr in deiner Macht" die Anfangsbuchstaben von Hintze's Namen führt, da sie doch urkundlich von Heinrich Albert herrührt, ja, selbst mit dessen Tonsatze erscheint, der durch die verstümmelnde Weglassung einer Stimme aus einem fünf- ein vierstimmiger geworden ist. Die Melodie des Gerhardschen Liedes — neben der noch eine zweite von J. G. Ebeling vorhanden ist, von der später zu

*) S. Beispiel Nr. 94.
**) S. Beispiel Nr. 95.

reden seyn wird — dürfte indeß unbezweifelt von Hintze herrühren, einem Zeitgenossen des Dichters, in dessen unmittelbarer Nähe er lebte; auch wird ihm hier von keinem Anderen die Urheberschaft streitig gemacht.

Daß Hintze, obgleich für die Kirche thätig, eine amtliche Stellung in derselben gehabt, finde ich nicht aufgezeichnet. **Johann George Ebeling**, zu dem wir jetzt übergehen, war Crügers unmittelbarer Nachfolger im Amte des Musikdirektors an der Kirche, und des Collegen an der Schule zu S. Nicolai in Berlin, jedoch, wie es scheint, nur sechs Jahre lang, denn schon 1668 finden wir ihn als Professor der griechischen Sprache und Dichtkunst, so wie als Cantor an dem gymnasio Carolino zu Stettin. Von seinen Lebensschicksalen wird uns, dieses ausgenommen, nichts weiter berichtet, als daß er ein geborner Lüneburger gewesen; selbst über seine persönlichen Verhältnisse zu seinem Vorgänger, und zu seinem Dichter, Paul Gerhard, dem er, wie es scheint, ausschließend sich gesellt hat, sind wir nicht unterrichtet. Als Herausgeber aller Lieder dieses letzten mit einer Melodie für ein jedes, ist er uns hier vorzüglich von Wichtigkeit; seine gesammte tonkünstlerische Thätigkeit scheint auf die Erfindung und den Tonsatz dieser Melodieen sich beschränkt zu haben, denn ein anderes musikalisches Werk von ihm ist uns nicht genannt. Wir wenden uns daher sofort zu diesem.

Ebeling gab Gerhards 120 Lieder unter der Aufschrift: „Pauli Gerhardi Geistliche Andachten" in den Jahren 1666 und 1667 in zehn Heften dutzendweise heraus, mit 4stimmigen Melodieen für ein jedes, welche, bis auf einige, von ihm selbst herrühren: mit der Harmonie ist dieses durchgängig der Fall. In jedem dieser Hefte von kleinem Folio-Format, sind die 4 Stimmen, ihrer je zwei, auf gegenüberstehenden Blättern nebeneinander gedruckt. Die Melodie ist, wie um jene Zeit es nun schon fast ohne Ausnahme geschahe, der Oberstimme zugetheilt, und wo sie nicht von dem Herausgeber erfunden ist, fehlt ihr sein Namenszeichen J. G. E., das alsdann nur neben die übrigen Stimmen gesetzt ist. Zwei begleitende Geigen- und eine Baßstimme für jede dieser Weisen sind in besonderen Stimmbüchern in klein Quart gedruckt; durch diese Abweichung des Formats ist es vielleicht gekommen, daß man sie selten noch mit dem Singebuche zusammenfindet, ja daß sie überhaupt nur noch in wenigen Abdrücken vorhanden sind; in den meisten Fällen werden sie, weil für sich genommen ohne Nutzen, durch Nichtachtung verloren gegangen seyn. Im Jahre 1667 wurden jene 10 einzelne Hefte durch einen Gesammttitel zu einem Buche vereint, dem die Instrumentenstimmen als Beilage dienten; bei dieser Gelegenheit, scheint es, mußte das erste Dutzend neu aufgelegt werden, wie es denn mit jenem Titel, der die spätere Jahrzahl zeigt, nunmehr einen unzertrennten Abdruck bildet. Dieser Titel lautet: Pauli Gerhardi Geistliche Andachten, bestehend in 120 Liedern, aus hoher und vornehmer Herren Anforderung in ein Buch gebracht, der göttlichen Majestät zuvörderst zu Ehren, dann auch der werthen und bedrängten Christenheit zu Trost, und einer jedweden gläubigen Seelen zu Vermehrung ihres Christenthums. Also dutzendweise mit neuen, sechsstimmigen Melodieen (Gesang und Begleitung als eines gerechnet) geziert. Hervorgegeben und verlegt von Johann Georg Ebeling, der Berlinischen Hauptkirchen Music-Director. Berlin gedruckt bei Christoff Rungen. Anno MDCLXVII. Jedes der hienach vereinigten Hefte trägt seine besondere Zueignung und eigene Vorrede. Das erste ist den Prälaten, Grafen, Herren, der Ritterschaft und den Städten der Chur- und Mark-Brandenburg gewidmet, und seine am 16ten Februar 1666 geschriebene Vorrede verbreitet sich über die wunderbare Kraft der Tonkunst, die mit wenigen Veränderungen der Töne eine unbeschränkte und unbegreifliche Zahl von Melodeien

hervorbringen könne; ein zeitliches Wunderwerk, das der Herr zu einem geist- und göttlichen Wesen verordnet habe, das ihm nicht allein ein tägliches Opfer und Heiligthum sei, sondern von seinen Engeln in einem ewigen Dreimahlheilig unaufhörlich vor seinem Gnadenthrone geübt werde. Das 2te Heft wendet sich nun mit seiner Zueignung und Vorrede vom 1sten May 1666 an das „Hoch Wohl- und Edle, auch viel Ehr- und Tugendreiche, Berlin und Cölln eingeborne Frauenzimmer." Hier wird die herrliche Gottesgabe des Gesanges gepriesen, die den Frauen vornehmlich geschenkt sei; vermöge deren sie „durch dero gütigen Zwang, auch nur des klingenden Athems, das männliche Geschlecht gleichsam in eine Dienstbarkeit einsingen und gebunden halten", und dem Schöpfer, gleichwie die Englischen Stimmen im Himmel, so als irdische Engelein, ein behagliches, seinen ertheilten Gaben gemessenes Opfer darbringen. In der Widmung des 3ten Heftes (vom 20sten August 1666) werden „die Edlen, Vesten, Hochgelahrten und Wolbenamten Herrn Advocaten des Churfürstlich Brandenburgischen Cammergerichts" mit dem bedenklichen Spruche begrüßt: daß kein Jurist in den Himmel komme. Es sei indeß damit nicht so übel gemeint; die gottesfürchtigen Theologen, welche dieses Scherzwort ausgesprochen, hätten nur die Herren Juristen ihres Christenthums erinnern, und sie von dem weltlichen Stande zu dem Geist und himmlischen Stande anweisen wollen. Ohne der Welt als Christen abgeschieden, und also bei Christo zu seyn, würde es den Medicis und Philosophis, ja, Edlen, Grafen, Fürsten, Königen und Kaysern gleich schlecht ergehen. Des Herausgebers juristische Gönner seien geistlichen Sinnes: sie ließen sich die geistlichen Lieder mit besonderer Andacht in der Kirchen Gottes belieben und angelegen seyn, und absonderlich trügen sie „zu unserem hochgeliebten Herrn Paul Gerhardten" und dessen geistlichen Lieder-Andachten ein Christliches Wohlgefallen. Darum habe er nicht unterlassen, durch seine geringfügige Composition mit einzustimmen, und ihrem gottseeligen Eifer mit der Musik nachzugehen. Die nächsten in der Reihe sind nun „das Ausländisch in Berlin und Cölln wohnende Frauenzimmer", dem Ebeling (am 8. November 1666) als ein gleichermaaßen nunmehr in Berlin eingepfropftes Mitglied, das gemeine Recht der Fremdlingschaft ansprechend, Gerhards schöne Lieder zum Lobe der Frauen und des Ehestandes widmet. Gegen mehre Churfürstliche Räthe, denen er am 21sten December, kurz vor dem Schlusse des Jahres 1666, das fünfte Heft zueignet, ergeht sich Ebeling in allerhand Betrachtungen über die verflossenen, bedenklichen drei Sechsen, und den Eintritt der glück- und freudenreichen heiligen Sieben. Die Hof-Medici, Doktoren der Medicin, und Apotheker werden in der Vorrede des 6ten Heftes am 24. Januar 1667, in dem neuen Jahre die ersten, angeredet. Hier erschallt nun eine Klage über den Verfall aller Künste, der Musik unter ihnen, da sie „mit ehesten auf das letzte Loch pfeifen, oder gar agonisiren werde." Auch ihre Heilkraft habe abgenommen. Da nun die Herrn Doktoren und Apotheker jeder das Seine in Abnahme der Künste gnugsam befunden, habe der Autor „durch occasion unseres werthen Herrn Paul Gerhards Todtenlieder seine Cantor Klage zugleich ablegen, und mit der ihrigen verbinden wollen." — Am 8ten März 1667, in der Widmung des 7ten Heftes gelangt nun Ebeling zu „dem Geheimen Cammer Secretario Johann Samuel Fehrn, und den Churfürstlichen Cammer Ampts, Cammer, Hoff Renthey, der löblichen Landschaft, sämmtlicher Städte und Kreise Secretarien. Er weiset sie, deren Amtstitel das Geheimniß vor sich hertrage, auf das Geheimniß der Sphärenmusik hin. Ihnen liege oft nur ob, das ihnen geheim Anvertraute 24 Stunden geheim zu halten, und sie dürften es dann, als keines Geheimnisses mehr werth, mittheilen. Jene Musik sei bis dato in dem höchsten Beruf und Ruhm, in Verwunderung der ganzen Welt bestanden, doch zugleich in solchem Geheimniß, daß nichts lieberes gegläubet, nichts

wenigers als davon gesungen und gehöret worden. Was nun von der geheimnißvollsten Musik der allersecretesten Philosophen bis dato die allertiefsinnigste Weltweisen und kunstreichste Capell-Meister erfahren, und beinahe herausgefischet hätten, biete er den Herrn Secretarien dar: das übrige müsse geheim gehalten werden, so lange es im Geheim bleiben solle. Zuletzt wird über Papiermangel geklagt, und angefragt: „ob bei Dero Canzeleien und ordinar Papieren sich nicht ein beifallendes Accedentzchen ereignen möchte, damit die noch übrige aufgesetzte (Melodeyen) ehist zum Drucke könnten befördert werden.“ Einen ernsteren Ton stimmt Ebeling an in den Zuschriften des achten und neunten Heftes, vom 3ten und 24sten April 1667. Jenes ist zwölf Kauf- und Handelsleuten der Churfürstlichen Residenz Vesten und Hauptstädte Berlin und Cölln, dieses eben so vielen Bürgern beider Städte gewidmet. Dort wird die Tonkunst gepriesen als eine besondere Erquickung bei der Pilgrims- und Wanderschaft, welche vornehmlich der Kaufleute Beruf sei, wie ja auch daneben alle Christen das Leben als eine wahrhafte Reise nach dem rechten Vaterlande anzusehen hätten. Hier läßt sich eine Klagrede anderer Art als zuvor, über den Verfall dieser Kunst vernehmen. „Ach — seufzt Ebeling — wie eine gute Zeit war dieselbe, als in Städten die feinen ehrbaren Bürger Gott zu Ehren, ihnen zur geistlichen Belustigung, Sonn- und Festtags in Kirchen auf den Choren mit erschienen, bisweilen selbst allein ihre männliche Stimme hören ließen, bisweilen mit einsingen hulfen, damit, was sie in der Jugend gelernet, auch im Alter zu Gottes Ehren gebrauchen wollten. Wie hatten damals die Schüler einen Scheu für Alte, welche öfters ihre eigene Hospites waren! Wie gaben die Eltern auf ihre Kinder Achtung, ob und wie sich die ihrigen bei Gottesdiensten verhielten! Summa Summarum, es war beym Anfang der Reformation, und Erleuchtung göttliches Wortes auch ein erleuchteter Sinn und heiliges Wolgefallen an Christlicher Music. Aber das ist alles weg und dahin, altväterische Mode, wie Großmutter Rock und Mütze, womit ehemaln Kinder und Kindeskinder sich rühmten, heutiges Tages eine arme und schlechte Dienstmagd sich nicht mehr darüber erfreuet, sondern als ein verächtliches Ding abwirft, und nach allo modo siehet.“ Zum Schlusse werden die Angeredeten ermahnt, ihre Kinder, wie zu allem Guten, so auch zur Musik zu gewöhnen. Das zehnte, und letzte Dutzend der Lieder Gerhards und ihrer Melodieen leitet Ebelings Blick abermahls zu den Frauen zurück, denen er zweimahl schon, einheimisch und ausländisch gebornen, sich empfohlen hatte. Ihnen nun, ohne Unterschied der Herkunft, weiht er „zum Ende gut, alles gut“ den Rest seines Werkes, auch um deswillen (sagt er), weil sie „sich auch in diesem Werk der 120 geistlichen Gesänge gegen meine wenige Person mit großer Vernunft und Bescheidenheit vor viel hohe und niedrige, edel und unedel, gelehrte und ungelehrte Männer, sehr höflich und mildreich erwiesen.“ So, mit Verstand, und frischem Humor, redet unser Meister Alle, seinem Kreise Angehörende an, ihnen Angenehmes sagend, sie ermahnend; nur an seinen Kunstgenossen geht er vorüber, deren freilich Keiner zu ihm in dem Verhältnisse des Gönners gestanden haben mag, denen er auch wohl den Verfall der Kunst, über den er klagt, zuschreiben mochte.

Paul Gerhard hat, mit Ausnahme von sieben, alle seine Lieder auf bekannte Melodieen gerichtet; diese sieben treten mit Strophen auf, die bisher in dem Kirchengesange noch nicht einheimisch waren. Zu drei von diesen 7 Liedern, hatte, wie wir gesehen, Johann Crüger vor Erscheinen des, erst nach seinem Tode öffentlich gewordenen Ebelingschen Werkes, Melodieen erfunden; zu den Liedern: Auf auf mein Herz mit Freuden — Nicht so traurig, nicht so sehr — Fröhlich soll mein Herze springen (Warum sollt ich mich denn grämen). Diese traf Ebelings Werk bei seinem Erscheinem bereits in der Kirche gewurzelt; doch hat ihn dies — die zuerst unter ihnen genannte aus-

genommen, die er in jenes aufnahm ohne ihren Urheber zu nennen — an Erfindung neuer nicht gehindert, welche die Crügerschen indeß nicht zu verdrängen vermochten. Zum erstenmahle aber gesellten sich seine Singweisen den andern vier Liedern eines neuen Maaßes: Gieb dich zufrieden und sei stille — Was trotzest du stolzer Tyrann — Die güldne Sonne, voll Freud' und Wonne — Der Tag mit seinem Lichte. Das Lied: „Sollt' ich meinem Gott nicht singen" zählen wir nicht mit zu den übrigen; auch seine Strophe war wohl eine neue, doch von Gerhard nicht zuerst eingeführte. Sie gehörte Rist an, der sich ihrer bei seinem Liede: „Lasset uns den Herren preisen" zuerst bediente; und dessen von Johann Schop herrührende Melodie, so wie die von Crüger bald nachher dazu erfundene, haben schon deshalb Ebelings viel spätere unterdrückt. Von jenen 4 Liedern hat nun das zweite „Was trotzest du stolzer Tyrann", so viel ich gefunden, nicht kirchliche Geltung behalten, dieses ist nur bei den drei andern geschehen, und mit ihnen, bis hinein in das 18te Jahrhundert, haben auch ihre Singweisen sich erhalten, doch nicht alle gleich dauernd. Die praxis pietatis melica hat ihnen ihre Dauer nicht gewährt; dort erscheinen das erste und dritte mit neuen Weisen von Jacob Hintze, das vierte mangelt gänzlich. Allein um 1704, als Freilingshausens Gesangbuch zum erstenmahle erschien — später als erster Theil desselben bezeichnet — fanden alle drei dort, mit Ebelings Weisen Platz *), und behielten ihn bis 1741, wo eine neue Ausgabe den Inhalt jener frühesten unter vielen später nachfolgenden, mit dem eines zweiten, 1714 erschienenen Theiles verband. Hier blieb nur dem ersten unserer Lieder Ebelings Weise; die der andern wurden mit neuen vertauscht. So reich nun auch Freilingshausens Gesangbuch bei seinem ersten Erscheinen bereits an Liedern Gerhards war — es enthält deren 52 — so waren doch von ihnen nur acht mit eigenen Melodieen versehen: jene 3 mit Ebelings, eines mit einer Crügerschen (O Jesu Christ, dein Kripplein ist), die übrigen 4 **) mit ganz neuen. Der um 1714 erschienene 2te Theil gab noch 28 andere Gerhardsche Lieder, aber nur drei ***) mit eigenen Melodieen, unter denen keine mit Ebelings übereinstimmt. Diesen elf Melodieen, von denen die Gesammtausgabe von 1741 nur eine Ebelings (Gieb dich zufrieden und sei stille) und eine Crügers (O Jesu Christ, dein Kripplein ist) beibehielt, an die Stelle zwei Ebelingscher neue setzte, und nur die übrigen mit hinübernahm, fügte sie nun, für schon vorgefundene Lieder Gerhards noch 7 eigene

---

*) 1.) Gieb dich zufrieden ꝛc. Ebeling 11. Freil. 432.
2.) Die güldne Sonne ꝛc. — 25. — 592.
3.) Der Tag mit seinem Lichte — 26. — 617.

**) 1.) Als Gottes Lamm und Leue Freil. 105.
2.) Geh aus mein Herz und suche Freud — 202.
3.) Auf auf mein Herz mit Freuden — 109.
4.) Fröhlich soll mein Herze springen — 24.

Die Melodieen des 1sten, 3ten und 4ten haben auch mit Crüger's nichts gemein.

	Freil. 1714.	Ebeling.
***) 1.) Herr höre was mein Mund ꝛc.	290	107
2.) Ich erhebe, Herr zu dir	188	103
3.) Nicht so traurig, nicht so sehr ꝛc.	381	16

Diese kommen, und zwar Nr. 1 unter Nr. 660
2 — — 465
3 — — 816 b

in der Ausgabe des Freilingshausen von 1741 wieder mit denselben Melodieen vor, die mit Ebelings nichts gemein haben: das 3te mit noch einer andern, zuerst stehenden, die, gleichwie die ihr folgende, auch der Crügerischen nicht übereinstimmt.

Melodieen hinzu, deren eine nur Ebeling angehört (Warum sollt' ich mich denn grämen), eine von ihm ausgesetzt und theilweise umgebildet ist — die des Helmboldschen Liedes: „Nun laßt uns Gott den Herren" für Gerhards „Wach auf mein Herz und singe" — die andern fünf von unbekannten Urhebern herrühren *), und nicht aus denen Ebelings entlehnt sind. Endlich vermehrt diese Gesammtausgabe die achtzig Lieder Gerhards, die sie aus den früheren 2 Theilen aufgenommen hatte, noch um 2 mit eigenen Singweisen, die aber mit Ebelings ebenfalls nichts gemein haben **). Nur eine Melodie Ebelings enthält die 12te Ausgabe der praxis pietatis melica von 1666: die des Liedes: Ich will erhöhen immerfort, das sich auf den 34sten Psalm gründet. In Berlin, wo Ebelings Weisen entstanden, zuerst an das Licht traten, und, wie es scheint, auch Beifall fanden, lebt doch nur eine einzige von ihnen in der Kirche noch fort: die des Liedes: Warum sollt' ich mich denn grämen; für die des schönen Trostliedes Gieb dich zufrieden und sei stille hat die Melodie Jacob Hintze's dauernder Anklang gefunden.

Es schien am angemessensten, diese Schicksale der Melodieen Ebelings hier sofort im Zusammenhange mitzutheilen. Es bleibt nur noch beizufügen, daß sieben der Singweisen seines Werkes ihm nicht angehören, und deshalb auch sein Namenszeichen nicht haben. Die der Lieder: Auf auf mein Herz mit Freuden, und: Wach auf mein Herz und singe, sind als solche schon zuvor genannt; jene rührt von Crüger her, diese treffen wir 1587 in Selneccers Cantional zu Helmbolds Liede: Nun laßt uns Gott den Herren. Noch für zwei andere Lieder hat Ebeling Crügers Melodieen entlehnt: Sey frölich alles weit und breit ꝛc. und das Reiselied: „Nun geht frisch drauf", zu dem er diejenige anwandte, welche jener Meister 1640 zu Nicolaus Herrmanns Weihnachtliede „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" neu erfunden hatte. Ältere Melodieen sind die der Lieder: „O Mensch bewein dein' Sünde groß" (ursprünglich des 119ten Psalms: „Es sind doch seelig alle die" 1525) und „Lobet den Herrn", Scandelli's, zu dem gleichbeginnenden Liede gesungene (1568). Endlich ist die Weise des Weihnachtliedes: „Alle die ihr Gott zu Ehren" (Nr. 57) einem damahls beliebten Gesange Stadelmayers: Qui adstatis, aspiratis etc. entlehnt.

Den Ursachen, weshalb so wenige der Melodieen Ebelings kirchliche Geltung erhielten, wollen wir hier noch nicht nachforschen; vielleicht enthüllen sie sich uns von selbst in dem Fortgange unserer Betrachtung. Das eine nur ist schon auf unserem gegenwärtigen Standpunkte nicht zu verkennen: die wenigen, welche Eintritt in die Kirche fanden — unter ihnen die eine, in Berlin erhalten gebliebene — verdankten ihn wesentlich den neuen Strophen ihrer Lieder. Jene Zeit war vorüber, wo man nicht müde wurde, einer, einmahl beliebt gewordenen dichterischen Form einen Reichthum neuer, melodischer zu gesellen; nicht etwa, weil die Erfindungsgabe nunmehr versiegt gewesen wäre, als eben dieses Reichthums wegen, der, sobald eine schon da gewesene Strophe aufs Neue erschien, eine Fülle von Singweisen

*) Die der Lieder:

	Freil. 1741.	Ebeling.
1.) Ich weiß o Gott daß all mein Thun	1013	30
2.) Ich steh an deiner Krippen hier	63	54
3.) Nun ruhen alle Wälder (O Welt ich muß dich lassen)	1524	87
4.) Schwing dich auf zu deinem Gott ꝛc.	1153	18
5.) Nun danket all, und bringet Ehr ꝛc.	1216	114

**) 953. Ebel. 108. Ach Herr, wie lange willtu mein.
1196. — 112. Ich will mit Danken kommen.

zur Auswahl gewährte; zu geschweigen, daß die Gemeinen in diesen Weisen heimisch geworden waren, und daß auf ihnen, den Erzeugnissen der ersten frischesten evangelischen Begeisterung, eine Heiligkeit ruhte, ein Siegel des Kirchlichen — daß wir es so bezeichnen —, die ihnen einen Werth gaben vor allen später entstandenen, die stets nur in ungleichen Kampf mit ihnen treten konnten.

Von Ebelings Melodieen ist keine in den Kirchentonarten gesetzt, sie stellen ohne Ausnahme unsere harte und weiche, nicht in der Folge ihrer Tonverhältnisse, sondern durch die Tonstufe, auf der ihr Grundton erscheint, sich unterscheidende Tonart dar. Die harte waltet um Vieles vor über die weiche, jene erscheint unter 120 Tonsätzen 65=, diese nur 55mahl. So finden wir Cdur 15mahl, Gdur eben so oft, Ddur 6=, F= und Bdur ein jedes 12mahl, Esdur fünfmahl; Amoll 13mahl, Emoll 12mahl, Dmoll 17mahl, G= und Cmoll ein jedes 6mahl, einmahl endlich auch Hmoll. Alle diese Tonarten — zwölffach unterschieden nach dem eben Gesagten — sind auf heutige Weise mit Vorzeichnung der Erhöhungs= oder Erniedrigungszeichen versehen, nur daß ihrer nicht mehr als zwei neben den Schlüssel gesetzt sind, und das dritte in den Fällen allein, wo es nöthig wird, sich einzeln beigeschrieben findet. Mannichfaltiger sind die rhythmischen Verhältnisse. Nur in 55 Fällen — der entschiedenen Minderzahl — ist der gerade Takt unverändert vorwaltend; die übrigen 65 bringen uns vielfach wechselnde Gestaltungen entgegen. Auch rhythmischer Wechsel ist nicht ausgeschlossen, er erscheint in neun Fällen, ohne zugleich in entschiedenen Wechsel des Taktes überzugehen; in fünf anderen führt er diesen herbei, und darunter findet sich einer, wo ein triplirter Takt aus ihm sich hervorbildet (Nr. 38) *). Gerader und ungerader Takt stehen einander neunmahl einfach gegenüber, in vier Fällen unter diesen ist der zuletztgenannte ein triplirter, wenn wir diesen als u n g e r a d e bezeichnen wollen, da er nach geradem Maaße getheilt, und nur nach ungeradem gegliedert ist. Unter der Voraussetzung, daß diese Art der Gliederung jenen Namen rechtfertige, ist endlich 42mahl der ungerade Takt durchhin vorwaltend, und darunter der triplirte sechsmahl, in einem Falle **) unter der ungewöhnlichen Bezeichnung eines $\frac{6}{2}$ Taktes. Lös't sich Ebeling in den t o n i s c h e n Verhältnissen seiner Melodieen — daß wir uns dieses Ausdrucks bedienen — von den kirchlichen Grundformen, so ist er dadurch den volksmäßigen dennoch nicht näher gekommen: er strebt nach lebhaftem Ausdrucke des Einzelnen, und liebt deshalb öftere Übergänge in andere Tonarten, ja, er wendet sie öfter an als es mit leichter Faßlichkeit der Melodieen verträglich ist. Deshalb, und wegen der Mannichfaltigkeit ihres rhythmischen Baues, tragen seine Tonsätze, so treu sie auch den Strophen seines Dichters sich anschließen, doch oft mehr das Gepräge von geistlichen Arien, als vierstimmigen L i e d e r n. Gleich das erste Heft, das Ganze eröfnend, giebt davon ein überzeugendes Beispiel, in Melodie und Tonsatz des Liedes: E i n L ä m m l e i n g e h t u n d t r ä g t d i e S c h u l d ***), das man fast durchgängig nach der, für seine Strophe passenden alten Melodie (1525) des Psalmliedes: „An Wasserflüssen Babylon" singt. Die Grundtonart ist Cmoll, völlig in modernem Sinne behandelt, nur daß die vorwaltenden Schlüsse mit der großen Terz an die Behandlung der Kirchentöne noch entfernt erinnern. Die Modulationen wenden sich, theils bestimmt ausgesprochen, theils andeutend, nach Fmoll, Esdur,

*) Wie schön ists doch, Herr Jesu Christ
Im Stande wo dein Segen ist 2c.

**) Jesu, allerliebster Bruder 2c. (Nr. 61.)

***) S. Beispiel Nr. 96.

Gmoll, nur die Schlußwendung der vorletzten Zeile ist eine phrygische. Die beiden Zeilen des Aufgesanges zeigen in ihrer vollkommen gleichen Gliederung rhythmischen Wechsel; nach einem Auftakte schreitet der Gesang in triplirtem ($\frac{6}{4}$) Takte fort, am Schlusse jeder Zeile in den geraden ($\frac{4}{4}$) ausgehend. Die erste Zeile des Abgesanges, und sie allein, bewegt sich gemessen und ernst in geradem Takte, bei den folgenden 2 kehrt die frühere rhythmische Gliederung wieder; die letzten drei Zeilen sind durchgängig ungeraden ($\frac{3}{2}$) Takts. In diesem rhythmischen Baue, es ist wahr, findet sich Manches, dem wir auch in volksmäßigen Weisen mit rhythmischem Wechsel begegnen, ja, früher haben wir allgemein verbreitete kirchliche Melodieen gefunden, deren künstliche Gliederung auf einen schulgerecht gebildeten Tonkünstler als ihren Urheber zu schließen erlaubte. Allein es erscheint hier alles absichtlicher, den Worten der ersten Strophe näher nachgehend, durch deren Inhalt im Einzelnen erst gerechtfertigt, und nicht in innerer, selbständiger, tonkünstlerischer Ebenmäßigkeit; nicht als reines, aus ursprünglicher Empfindung des ganzen Liedes hervorgegangenes musikalisches Gegenbild desselben in seiner Gesammtheit, sondern nur des Theiles desselben, der dem Sänger und Setzer zunächst sich darbot, der ersten Strophe. Freilich ist in dieser, als lebendigem Gliede des Ganzen, auch wohl die in demselben vorwaltende Stimmung ausgedrückt, aber doch auf eine besondere, eigenthümliche Weise, nach Maaßgabe ihres Inhalts, so daß ein zu nahes Anschließen der Melodie an das Einzelne, für die folgenden, wenn auch nicht etwas Widerstrebendes, doch oft Unpassendes erhält. So giebt der Rhythmus, wie er zuvor beschrieben ist, in dem lebhafteren Fortschreiten mit dem er beginnt, dem matteren mit dem er endet, allerdings das Bild eines sich aufraffenden, wieder zusammensinkenden Dulders; die fünfte Zeile, die in gleichem langsamen Gange fortschleicht, schließt sich den Worten wohl an:

es geht dahin, wird matt und krank,

und endlich erscheint der Eintritt des feierlichen $\frac{3}{2}$ Taktes für die letzten 3 Zeilen, die hier, wie in allen übrigen Strophen auch, auf das große durch unser Lied gefeierte Opfer deuten, und auf die Vorsätze, die dasselbe in dem Sänger erweckt, dem Ausdrucke vollkommen entsprechend, und für den nur die erste Strophe Singenden würde die erfreulichste Harmonie zwischen Ton und Wort, Dichtung und Gesang vorhanden seyn. Aber nicht in jeder folgenden Strophe gestaltet sich der Wechsel und die Farbe der Empfindung, denen der Gesang hier so nahe sich gesellte, ganz auf gleiche Weise; zu geschweigen, daß, wenn die erste Strophe bestimmte Einschnitte der Melodie nicht allein zuläßt, sondern als besonders bedeutsam hervortreten läßt, die folgenden sie als sinnwidrig und wortzerreißend gradehin verbieten, so, daß die für sie nachdrückliche, eindringliche Betonung späterhin zu einer entschieden fehlerhaften wird, wie davon ein Jeder leicht sich überzeugen kann, der das ganze Lied der Melodie Ebelings anpaßt. Es ist diesem Allen zufolge leicht erklärlich, weshalb die Weise dieses sonst ausgezeichneten Tonsatzes nie ein Eigenthum der Gemeine werden konnte. Richtiger hat Ebeling das Verhältniß der Melodie zur Gesammtheit des Liedes gefaßt in derjenigen, die er für Gerhards köstlichen Trostgesang erfand: G i e b d i c h z u f r i e d e n u n d s e i s t i l l e *); eine Singweise, die, wenn auch nicht da, wo sie entstand, doch örtlich noch fortlebt, und zu seinen gelungensten zu zählen ist. Die Strophe des Liedes, eine von Gerhard zuerst eingeführte, ist siebenzeilig: der Aufgesang von 4 Zeilen zeigt eine 9sylbige, iambische, mit einer 8sylbigen, trochäischen zweimahl wechselnd; in dem 3zeiligen Abgesange folgt eine 5sylbige, iambische Schluß-

*) S. Beispiel Nr. 97.

zeile zwei vorangehenden neunsylbigen, deren jede einen merklichen Einschnitt nach den ersten beiden Füßen zeigt, der durch ihre Mittelreime noch mehr sich kenntlich macht. Ebelings Melodie bewegt sich im $\frac{3}{1}$ Takte. Die vier Zeilen des Aufgesangs hat er nicht durch gleiche Betonung jeden Paares als wiederkehrende Doppelzeilen bezeichnet, allein durch ihren rhythmischen Bau erscheinen sie dennoch so. Denn die letzte Hälfte einer jeden zeigt sich als erweiterter Rhythmus in verdoppelter Geltung der Taktthéile, während die zweite und vierte, als um eine Sylbe kürzer, von der ersten und dritten sich dennoch genügend unterscheiden, so daß die zunächststehenden als Paare sich darstellen können. Der Abgesang der Melodie, indem er an die Einschnitte der ersten beiden Liedzeilen sich anschließt, und auf der vierten Sylbe einen ganzen Takt durch einen einzigen Ton ausfüllend, sie noch mehr geltend macht, geht von der, in dem Aufgesange vorwaltenden Gliederung ab; doch wird man, so scharf die Ruhepunkte hervorgehoben sind, doch nicht sagen können, daß die Zeilen durch sie zertrennt werden, und die siebenzeilige in eine neunzeilige Strophe verwandelt sei. Es ist in dem Gesange nur die Form des Dichters treu wiedergegeben, wenn auch etwas lebhafter ausgeprägt. Diese Form aber, neu, und ungewohnt wie sie seyn mochte, erhielt durch den Inhalt des Liedes, der so innig mit ihr verschmolzen ist, doch einen lebendigen Reiz. Die mild und doch kräftig tröstenden Worte, in jenen anmuthig wechselnden Verschlingungen der Zeilen zuerst vernommen, und lange Zeit auch an sie ausschließend geknüpft, — denn wenige Lieder, und auch spät erst, sind in dieser Strophe gedichtet — riefen die Erinnerung daran hervor, auch wo nur der allgemeine Inhalt des Gedichtes im Gedächtnisse aufdämmerte, bis eines in dem andern, und durch dasselbe, nur um so fester dem Innern sich einprägte. Wie sollte eine Melodie da nicht Anklang gefunden haben, welche die dichterische Form so rein wiedergiebt! Es ist wahr, sie bewegt sich in dem nicht unbedeutenden Umfange von zehn Tönen, ist also nicht für eine jede Stimmenart ausführbar; sie ist auch reich an Modulationen, und könnte deshalb schwierig scheinen. Allein jene erste Beschaffenheit theilt sie mit älteren Weisen, die selbst vorzugsweise vor anderen, minder umfangreichen, dennoch kirchlich wurden, wie z. B. der von Luthers Katechismusliede: „Vater unser im Himmelreich“; ihre Modulationen aber entwickeln sich aus ihrem musikalischen Grundgedanken leicht und natürlich, deren Fülle ist nicht durch ein Anschließen an das Einzelne der ersten Strophe veranlaßt, sie ist mehr eine Blüthe des über das Ganze des Liedes verbreiteten Tones der Dichtung, so treffend sie auch Einzelnem sich anschmiegt, und es um so mehr auch kann, als dieses wiederum durch Einzelheiten der wiederkehrenden dichterischen Form in der Strophe bedingt wird. Auch die harmonische Behandlung erhält einen besonderen Reiz durch ein geheimnißvolles Schweben zwischen Neuem und Altem. Die Modulationen sind durchweg im Sinne der neueren Zeit: Niemand wird in der Singweise, für sich genommen, weder die dorische Tonart (dem Grundtone D zufolge) noch die versetzte äolische erkennen wollen, da in ihren Wendungen weder die große Sechste sich geltend macht, noch irgend eine Verwandtschaft zu dem Phrygischen hervortritt. Dennoch giebt die Fortbewegung der Harmonie, meist in reinen, oft kühn neben einander gestellten Dreiklängen, es geben die Tonschlüsse mit der großen Terz, auch wo die Modulation nach einer weichen Tonart entschieden gewendet ist, dem Ganzen einen Anhauch des Altkirchlichen, dem in der ersten Zeile ein unerwartet angeschlagener Mißklang — die Verbindung des harten Dreiklanges auf der großen Unterterz des Grundtones mit deren großer Septime, wodurch eine Ausweichung in die kleine Oberterz jenes eingeleitet wird — eine eigenthümliche Färbung leiht. Ohne Zweifel ist dieser Satz einer der gelungensten des Meisters, und daß seine Grundmelodie der so viel geringeren

Jacob Hintze's hat weichen müssen, würde auffallend erscheinen, wenn nicht äußere Veranlassungen muthmaaßlich dabei mitgewirkt hätten. Ebelings Melodie war, wie Freilingshausens Gesangbücher zeigen, noch bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu Halle in kirchlichem Gebrauch, und es mag seyn, daß sie, ehe die Hintzesche erschien, auch zu Berlin es gewesen ist. Diese, soviel ich finden konnte, kommt zum erstenmahle 1690 in der 24sten Ausgabe der praxis pietatis melica vor. Es war um eine Zeit, wo man bereits begann, rhythmische Mannichfaltigkeit in Weisen geistlicher Lieder als der Kirche mißziemend zu betrachten; eine Ansicht, die mehr als hundert Jahre zuvor schon — wie wir aus der Vorrede des Zinkeisen-Feierabendschen Gesangbuches (1584) sahen — sich geregt hatte in dem Widerspruche einiger Eiferer gegen die sogenannten freudigen Melodieen, damahls aber der noch nicht erloschenen, sondern fruchtbar fortwaltenden Begeisterung für geistlichen Volksgesang hatte erliegen müssen. In jenen späteren Tagen machte sie mit größerem Erfolge sich geltend, und es können wohl auch die Geistlichen, sie theilend, zu der Einführung von Hintze's Melodie, die den damahligen Anforderungen an kirchliche Würde und Einfalt mehr zu entsprechen schien, mitgewirkt haben. Es scheint aber, daß man neben ihr auch Ebelings Weise in Gebrauch zu erhalten bestrebt war, indem man sie jenen Anforderungen anbequemte, ihre melodischen Wendungen beibehielt, und nur ihren rhythmischen Bau umwandelte. Eine Andeutung davon erscheint in dem zweiten Theile der älteren Ausgabe des Kühnauschen Choralbuches (1790, Nr. 66); hier begegnet uns Ebelings Melodie in den geraden Takt hineingezwängt, und dadurch entstellt, ihres wesentlichen Reizes beraubt. War diese Umwandlung aber eine schon ältere, durch eine beschränkte Ansicht von kirchlicher Würde herbeigeführte, so konnte es nicht fehlen, daß dem Besseren, aber Entstellten gegenüber, nun das zwar Geringere, aber doch Ursprüngliche, die Oberhand gewann, und jenes allgemach ganz in Vergessenheit brachte.

Wir übergehen die Melodieen der Lieder „Die güldne Sonne" und „Der Tag mit seinem Lichte", die als Morgen- und Abendlieder ohnedies mehr dem häuslichen als kirchlichen Gottesdienste angehören, uns auch zu keinen erheblichen Betrachtungen Veranlassung geben, und wenden uns zu der des Liedes: Warum sollt' ich mich denn grämen *), der einzigen, die zu Berlin noch von den Ebelingschen sich erhalten hat, und ziemlich allgemein in der evangelischen Kirche in Gebrauch geblieben ist. Auch dieses Lied brachte eine neue Strophe mit, welche Gerhard gehört, obgleich nicht sicher zu bestimmen ist, ob er sie hier zum erstenmahle angewendet hat. Denn auch sein Weihnachtlied „Fröhlich soll mein Herze springen" ist in ihr gedichtet, und mit Crügers Melodie mindestens erscheint dieses früher, 1658, wogegen unser „Christliches Freudenlied", wie es Ebeling, wohl nach Gerhard, überschreibt, erst 1666 in seiner Ausgabe, und, soviel ich finden konnte, gleichzeitig in der 12ten Ausgabe der praxis pietatis vorkommt, wenn es auch früher gedichtet seyn mag. Crüger wie Ebeling haben seine Strophe als eine achtzeilige behandelt, von gleichem Baue im Auf- und Abgesange, in welchen beiden eine achtsylbige, trochäische Zeile anhebt, zwei dreisylbige folgen, und eine sechssylbige schließt. Sie haben aber jene beiden Theile der Strophe durch abweichende Betonung auseinander gehalten, wohl überzeugt, daß, derselben ungeachtet, ihre rhythmischen Verhältnisse sich dennoch geltend machen, und ihre Ebenmäßigkeit empfinden lassen würden. Diese nun hat

*) S. Beispiel Nr. 98.

in neuerer Zeit den melodischen Theil der Weise so weit überwogen, daß, in Berlin mindestens, Auf- wie Abgesang nach gleicher Betonung gesungen werden, die Formen Ebelings sich also nicht rein erhalten haben, und die Strophe des Liedes nunmehr als eine vierzeilige erscheint, indem kein melodisches Band ferner das Zusammengehörende aneinander knüpft. Mit Recht hat man die Melodie Ebelings der Crügerschen vorgezogen; sie hat einen heiterern Schwung, zu dem die harte Tonart (Gdur) beiträgt; diese, in einer weichen sich bewegend (Amoll), tönt eher schwermüthig, als drücke sie den Gram aus, der am Schlusse des Liedes erst verscheucht seyn solle, während jene mit dem ersten Tone auf ihn, als einen schon verschwundenen, hindeutet. Ihr Tonsatz kommt freilich dem der Weise des Trostgesanges „Gieb dich zufrieden" nicht gleich, doch ist er rein und angemessen. Eine merkwürdige Umbildung unserer Melodie finden wir später bei Johann Sebastian Bach, in doppelter Weise. In der einen *) leiht er, ihre erste Ausweichung statt nach der Oberquinte (Dominante) nach der Oberquarte wendend, ihr einen Anklang des Mixolydischen, und schließt dann, mit leichten Abweichungen, dem Wesentlichen nach ihrer ursprünglichen Gestalt sich an, aber Auf- und Abgesang melodisch gleich betonend, und nur durch entschieden abweichende, bedeutsame Harmonieen sie auseinander haltend. In der andern **), die jener ersten in dem Aufgesange sich anschließt, geht er bei der ersten Zeile des Abgesanges mehr der ursprünglichen Gestalt der Weise in ihrem Aufgesange nach, die Modulation in die Dominante herstellend und dann den Schluß damit in Übereinstimmung bildend. Eine dritte Umbildung durch diesen großen Meister, die dem vorletzten Satze seines 8stimmigen Motetts „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir" als fester Gesang zu Grunde liegt, ist nur beiläufig zu erwähnen: sie wird lediglich durch die Bedürfnisse dieses Satzes bedingt, und kann auf Selbständigkeit keinen Anspruch machen.

Es kann nicht fehlen, daß, wenn ein Sänger mit überdachtem Vorsatze daran geht, für eine Sammlung von 120 geistlichen Liedern, mit Ausnahme weniger, neue Melodieen zu erfinden, diese aber nicht in verschiedenen Stimmungen einzeln entstanden, und erst später gesammelt sind, daß nicht mehre völlig unbedeutende sich darunter finden. Dieses Loos hat nun leider! zwei der schönsten Lieder Gerhards getroffen: sein herrliches Adventlied: „Wie soll ich dich empfangen" und sein Passionslied: „O Haupt voll Blut und Wunden", beide einer älteren, aus dem weltlichen Volksgesange entlehnten Strophe angehörend. Ebelings Weisen singen sie eben nur ab, in menuettartig daherschreitendem Tripeltakte, ohne alle Wärme der Empfindung. Beide haben also ihre Melodieen sich erst wählen müssen, und sie höchst glücklich gefunden. Das Adventlied in der, wahrscheinlich einer Volksweise entlehnten des Herbergerschen Sterbeliedes: „Valet muß ich dir geben", die nunmehr so innig mit ihm verschmolzen ist, daß sie öfter nach ihm genannt wird, als nach dem, das sie früher sich aneignete; das Passionslied in der schönen von Haßler herrührenden des Liebesgesanges: „Mein Gmüth ist mir verwirret", die bald nachher auf das Sterbelied „Herzlich thut mich verlangen" übertragen und dann ihm, ebenfalls fester als jedem andern, angeeignet wurde, und nun auch vorzugsweise seinen Namen führt. Unser Lied gehört als das letzte einer Reihe von ihrer sieben an, die unter der allgemeinen Bezeichnung: „Passions-Salve des heil. Bernhard an die Gliedmaaßen Jesu" zusammengefaßt sind, und sich an des gekreuzigten Heilandes Füße, Kniee, Hände, Seite, Brust, sein Herz,

*) Siehe S. 80 Nr. 130 der durch Ph. E. Bach herausgegebenen Choralgesänge seines Vaters.
**) S. 205 Nr. 356 eben da.

und sein Angesicht richten; sie erscheinen gleichzeitig in der um 1666 durch Balthasar Christoph Wust zu Frankfurt am Main besorgten Ausgabe der praxis pietatis melica (Nr. 214 bis 220), dort jedoch alle ohne eigene Melodieen.

Die zwei begleitenden Geigen zu Ebelings Melodieen befinden sich, wie schon zuvor gesagt worden, nebst der Grundstimme, die dem Wesentlichen nach sich der des Gesanges anschließt, in drei abgesonderten Stimmbüchern in kleinem Quartformat. Weder Druckort noch Jahreszahl sind bei ihnen bemerkt, ihr Titelblatt bezeichnet sie nur als Violino I, II, Basso continuo. Der Anfang jeden Liedes, zu welchem die einzelne Stimme gehört, ist über ihr bemerkt; hinter jedem Dutzend weis't ein Inhaltsverzeichniß auf diese Anfänge zurück; in ein allgemeines sind sie nicht zusammengefaßt. Auch Ebelings Namenszug (J. G. E.) steht über der Begleitung der einzelnen Lieder: in der ersten Geigenstimme vermissen wir ihn über Nr. 88 und 92 — den Liedern:

Das ist mir lieb, daß Gott der Herr
so treulich bei mir stehet,

über den 116ten Psalm, und

Wie ist so groß und schwer die Last,
Die du uns auferleget hast ꝛc.

welche Gerhard über die Melodieen „Ein' feste Burg ist unser Gott“ und: „Warum betrübst du dich mein Herz“ dichtete. In der Baßstimme fehlt er über den Liedern, deren Melodieen Ebeling nicht erfunden, sondern nur entlehnt hat (Nr. 76. 78. 79. 85. 86. 116). In 6 Fällen (Nr. 1. 35. 41. 70. 71. 92) stehen die Geigen im Diskantzeichen, in zweien (69. 72) im Altschlüssel, sonst ist die Vorzeichnung die gewöhnliche. Ohne alle Begleitung ist kein Lied geblieben; die eines jeden erscheint als freies Tonspiel, das zwar dem Rhythmus, und den in dem Gesange vorkommenden Wendungen gleichartig bleibt, aber nicht aus ihnen schöpft. Dabei ist auch das Bestreben sichtbar, dem Gesange durch sie zwei *wesentliche* Stimmen zuzubringen, und so die auf dem Titelblatte des Ganzen gewählte Benennung: „*sechsstimmige* Melodieen“ zu rechtfertigen; ein Bestreben, dem nicht selten die gute Stimmenführung aufgeopfert worden ist. Neue, geistreiche Züge habe ich in dieser Begleitung nicht gefunden. Sie und die Crügersche, in dem Allgemeinen der Form einander ähnlich, sind erste Versuche einer neuen Art, den Gemeinegesang in das Kunstgebiet zu erheben, den kirchlichen Kunstgesang der Gemeine durchaus faßlich zu erhalten, aber der spätere Meister ist in ihnen weniger glücklich gewesen als sein Vorgänger.

Ebeling ist ein Tonkünstler von unleugbarer Erfindungsgabe, aber nur mittelmäßiger musikalischer Bildung. Sein Satz ist oft fehlerhaft und unrein, er erlaubt sich verbotene Fortschreitungen, manchmal in völliger Nacktheit, zuweilen durch allerhand Künsteleien verdeckt, — Bindungen, oder eine auf die erste zweier in gleicher Bewegung einander folgenden Quinten vorbereitet eintretende Dissonanz, die auf der 2ten dann regelmäßig aufgelös't wird. Mancher der vorkommenden Mängel könnte dem sehr nachlässigen Drucksatze dieser dutzendweis erschienenen Melodieen zugeschrieben werden, wenn Ähnliches nicht öfter wiederkehrte, ohne eine andere Deutung irgend zuzulassen, ja sogar eine, nicht immer glückliche, Absichtlichkeit vor sich hertrüge. Gang, und Wirkung der Harmonie, man sieht es deutlich, war mit Bewußtseyn gewählt und erstrebt, auch war es dem Meister nicht entgangen, daß auf diesem Wege unerlaubte Fortschreitungen entstehen müßten: es mangelte ihm die Kühnheit, das Verbot der

Schule dem höhern Kunstzwecke hintanzusetzen, er wollte sich mit ihm abfinden, oder es umgehen, that es aber auf wenig geschickte Weise, und verdarb daneben noch sein Werk, indem er weder ganz Künstler, noch schulgerechter Setzer war. Eben so hat das Bestreben in Gesang und Begleitung einen durchweg sechsstimmigen Satz darzustellen, der Selbständigkeit des einen und der andern geschadet, und nicht selten eine Hohlheit und Leerheit jenes zur Folge gehabt. Dabei ist aber auch anzuerkennen, daß im Gebrauche der Mißklänge, zumahl des harten Dreiklangs mit großer, des weichen mit kleiner Septime, ihm Vieles wohl gelungen ist, und daß, wo er jener Mängel, die wir rügten, Herr werden kann, wo er die vorkommenden Mißstände zu bemeistern vermag, seine Sätze klangvoll, belebt, und in Entfaltung seiner Melodieen den Crügerschen vorzuziehen sind.

Nach diesen drei Meistern, die, wie wir gesehen, vorzugsweise um Paul Gerhard als Sänger sich schaarten, haben wir im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts zu Berlin keinen von einiger Bedeutung weiter zu nennen. Jener größeste Dichter der evangelischen Kirche in seiner Zeit war in ihr mit der Mehrzahl seiner Lieder dauernd heimisch geworden, aber wenige der Melodieen seiner Sänger hatten sich mit ihnen dort eingebürgert, die alten, bekannten Töne, auf denen die meisten von ihnen gerichtet waren, hatten ihre Vorrechte gegen sie geltend gemacht. So fanden sich denn auch nicht spätere Sänger, den Dichter zu verherrlichen, und was die früheren für ihn gethan, — am wenigsten vielleicht noch Crügers Antheil — gerieth mit dem Anfange des Jahrhunderts in Vergessenheit. Es kam nun eine der kirchlichen Tonkunst wenig günstige Zeit, in der sie zuerst Gegner fand, die sie als eitlen Schmuck mißachteten, und als der ernsten Sammlung des Gemüthes in der Kirche durch Zerstreuung hinderlich, sie zu beseitigen strebten; dann aber, nachdem sie allgemach erlosch, Gleichgültige, deren keiner den glimmenden Funken neu zu beleben trachtete. Was aber in den Brandenburgisch-Preußischen Landen im sechzehnten Jahrhunderte bis hinaus über die Mitte des folgenden für sie geschah, gewährt uns ein Bild seltener Regsamkeit, und in Preußen zumahl einer eigenthümlich herrlichen Blüthe; ein Bild, von dem wir nunmehr scheiden, nachdem wir versucht haben, es in seinem vollen Zusammenhange uns hervorzurufen.

Es war die Aufgabe dieses Theiles unserer Darstellung, zu zeigen, wie auch im 17ten Jahrhunderte die Art und Kunst des vorangehenden lange noch angeklungen sei. Anklänge solcher Art haben wir nun an verschiedenen Orten des evangelischen Deutschlands vielfach vernommen, neben ihnen aber auch Andeutungen, Vorklänge, einer neuen Zeit, und um so reichlicher, je weiter unsere Darstellung fortschritt mit dem Jahrhunderte, das uns gegenwärtig beschäftigt. Dadurch sind wir aufgerufen, jener neuen Zeit in ihrem Entstehen, ihrer allgemach sich entwickelnden Wesenheit näher zu treten, ihr Bild neben das Vergangene zu stellen, das durch sie verdrängt werden sollte. Der Weg, den wir ferner zu nehmen haben, ist uns damit vorgezeichnet; wir werden hinweggewiesen von der bisherigen Bahn, um auf einer neuen fortzuschreiten.

Zweites Buch.

Die Einflüsse Italiens auf den deutschen evangelischen Kirchengesang.

Einleitung.

Was wir, als aus Italien stammend, in diesen Blättern öfter schon mit dem Namen der neuen Richtung in der Tonkunst bezeichneten, äußerte sich dort zunächst durch Ankämpfen gegen die Kunst sinnreicher Stimmenverwebung, der man unter der allgemeinen Benennung des Contrapunkts, als der Verderberin der Tonkunst entgegentrat. Man warf ihr vor, daß sie die Form des Dichters zerstöre, daß sie, die Tonkunst in enge Grenzen einschließend, sie den gewaltigen Einfluß nicht gewinnen lasse, den ihr die Berichte der Alten nachrühmten. Darum war man bestrebt, dem Worte wie der Form des Dichters mehr Bahn zu machen, als beide bisher gehabt; so entstand, der das Wort angeblich verdunkelnden Mehrstimmigkeit gegenüber, der Einzelgesang, so das, den Senkungen und Hebungen der gesprochenen Rede im Gesange näher nachgehende Recitativ, das in dem unzerstückten, nicht des Tonsatzes wegen wiederholten Worte, auch der dichterischen Form sich mehr anschloß. In gleichem Maaße trachtete man, in den Tönen und ihren gegenseitigen Verhältnissen neue Mittel zu entdecken, um eine lebhaftere, tiefere Bewegung der Gemüther zu erreichen. Am ersten glaubte man auf dem Wege dahin zu gelangen, den die Alten vorgezeichnet, wenn auch hier freilich nur durch Lehre und Erzählung, nicht durch Vorbilder, die in dem Strome der Zeiten untergegangen waren. So entstand die Chromatik, und das damit zusammenhängende allmählige Erlöschen der alten, auf Entwicklung des diatonischen Systems in sich selber, beruhenden Grundformen des geistlichen Gesanges. Endlich bemühte man sich, die der Form des kunstgerechten mehrstimmigen Satzes vorgeschriebenen Schranken zu lockern, ja, sie aufzuheben. Denn das Gebot, daß die verflochtenen Stimmen die vollständige, genügende Harmonie des Ganzen darstellen müßten, nöthige zu einer dem guten Gesange widerstrebenden Führung derselben, hindere die selbständige Ausbildung des Einzelnen, geschweige denn die richtige Betonung des Wortes, den angemessenen Ausdruck, und gebe Veranlassung zu müßigen Zusätzen und Dehnungen, durch welche nur die Vollständigkeit des Gesammtklanges erreicht werden solle. So ging der Generalbaß hervor, eine, diese Vollständigkeit vermittelnde, die freiere Bewegung der übrigen Stimmen sichernde Grundstimme, und mit ihr die dem Motett entgegengesetzte Form des Concerts. Aus Allem diesem wob sich in den letzten Jahren des 16ten, den ersten des 17ten

Jahrhunderts, in Italien das musikalische Drama, die Oper, zusammen; aber auch jede dieser, ein einzelnes Ziel verfolgenden Thätigkeiten, deren Frucht jenes Schauspiel war, so genau sie in sich zusammenhingen, bildete, in mehr oder minder abgeschlossener Einseitigkeit, ihr besonderes Werk fort.

Ohne nähere Berührung mit Italien, ohne Kenntniß von den durch jene neue Richtung dort hervorgegangenen Formen, und ohne Gefallen an denselben, wäre in Deutschland wohl kaum eine ähnliche Umwälzung eingetreten. Nicht daß man das Bedürfniß einer erneuenden Fortbildung der Kunst dort nicht empfunden, daß man die Mängel nicht gekannt hätte, an denen das Bewußtseyn eines solchen Bedürfnisses in Italien erwachte. Namentlich war das Verhältniß des Tonkünstlers zu dem Dichter in Deutschland um Vieles früher noch als in Italien Gegenstand einer reiflichen Erwägung, die Erhaltung nicht allein, sondern selbst die genügende Darstellung der dichterischen, namentlich antiken Form, eine Aufgabe gewesen, welche dort die ausgezeichnetsten Tonmeister beschäftigt hatte. Schon mit dem Beginne des 16ten Jahrhunderts hatten sich dieselben daran versucht; allein eine tiefer greifende, um Vieles weitere Richtung gab die Kirchenverbesserung diesem Bestreben. Durch sie war die Melodie — das musikalische Gegenbild des Liedes, und doch, wenn auch einer gegenüberstehenden Kunst angehörend, in der Vermählung mit der dichterischen Form der Strophe, zugleich in dem Gebiete der Dichtkunst heimisch — eine fruchtbare Aufgabe für die Kunst des Tonsatzes geworden. Anfangs freilich zumeist in jener grüblerisch verkünstelnden Art desselben, wie sie um den Beginn des Jahrhunderts als die allgemeinere erscheint; doch war der Sinn der Aufgabe allgemach tiefer gefaßt, sie war glücklicher gelös't worden, es war eine Kunst zu reicher Entfaltung gediehen, die, während sie dem Kundigen genügte, auch zu dem einfachen, wenn nur sinnigen Hörer, in ein lebendiges Verhältniß trat. Das Wort des Dichters blieb in ihr gewahrt, ja, es trat in seiner Betonung erst mit tieferem Nachdrucke zu rechter Eindringlichkeit hervor. Ein ganz anderer Gang der Entwicklung hatte in Deutschland obgewaltet, als in Italien, Einflüsse ganz verschiedener Art, welche dort ausgeschlossen, oder doch auf geringe Wirksamkeit beschränkt blieben, hatten hier stattgefunden. Eine Berührung beider Länder konnte in Deutschland nicht einen Widerstreit des Neuen gegen das Alte entzünden, weil er nicht auf gleichen Boden zu fußen, noch an gleiche Bedürfnisse sich zu knüpfen vermochte. Denn mochten ähnliche auch hier sich hervorgethan haben, so war ihnen meist schon genügt worden. Erst später, als es sich gezeigt, daß jener Streit in der That der Vorläufer einer neuen Entwicklung der Kunst, der Beginn einer bildungskräftigen Richtung in derselben gewesen, als neue Formen aus ihm hervorgegangen waren, wurde durch diese auch jene Berührung eine wahrhaft lebendige. Nicht sowohl durch das musikalische Drama, das, obgleich in einzelnen Fällen nach Deutschland verpflanzt, doch Anfangs dort unbeachtet blieb, und um Vieles später erst einen Einfluß gewann. Es waren vielmehr die besonderen, einseitigen Ergebnisse der einzelnen Thätigkeiten, wie wir sie zuvor beschrieben, durch deren Gesammtwirkung in Italien jenes prachtvolle Schauspiel entstanden war, in welchem man damahls eine Vereinigung aller Künste zu besitzen meinte. Zunächst die mit der Beförderung des Einzelgesangs in Italien zugleich hervorgehende Lust an dessen Ausschmückung zu Gunsten kehlfertiger Sänger, und zu Ergötzung des Ohres, ein Gefallen an Verbrämungen, das freilich im Widerspruche stand mit der Anforderung, der dichterischen Form zu genügen, indem jene nicht minder als die frühere Fülle begleitender Stimmen dieselbe verdunkelten. Sodann, im Zusammenhange mit der Form des Concerts, die Verbindung selbständigen Instrumentenspieles mit dem Gesange, das Nebeneinander-

stellen von Klängen, die dem Holz, dem Metall, den verschiedenen Arten der Saiten, durch Blasen, Bogenstrich, Reißen, Schlagen auf mannichfache Weise entlockt, einen Reichthum von Gegensätzen hervorgehen ließen, an deren Verschmelzung und Widerstreit man sich erfreute; Gegensätze, die man nicht nur, die eine Weise des Klanges in einzelnen Instrumenten oder Stimmen der andern entgegensetzend, aufsuchte, sondern sie nun auch massenhaft gegeneinander treten ließ.

Das Eine wie das Andere hat durch den rüstigen Michael Prätorius, den später hochberühmten Heinrich Schütz zuerst Eingang in Deutschland gewonnen, deren Antheil an dieser Neuerung wir nun betrachten wollen. Hatte dieselbe freilich einen unmittelbaren Einfluß Anfangs nur auf den Kunstgesang in der Kirche geübt, so gewann sie ihn mittelbar endlich auch auf den Gemeinegesang. Wir kehren daher zunächst zu jenem ersten, als Tonsetzer und Tonlehrer so bedeutenden Künstler zurück, da wieder anknüpfend, wo wir ihn am Schlusse des 16ten Jahrhunderts verließen.

Erster Abschnitt.

Die frühesten Träger und Vermittler italienischer Einflüsse.

1. Michael Prätorius.

Bis zum Jahre 1611, wo Michael Prätorius' Bicinien und Tricinien, die der 9te Theil seiner Sionischen Musen enthält, erschienen, kannte derselbe kaum eine andere Setzweise als die „mutetische und madrigalische“; in beiden versucht er sich dort auf mannichfache Weise, ja, er freut sich, noch eine neue Art erfunden zu haben, indem er eine Clausel — eine einzelne melodische Wendung, meist einer Liedzeile — aus einer Choralweise herausnimmt, und sie contrapunktsweise zu derselben durchführt, so daß sie als stete Begleiterin dem ganzen Laufe derselben sich zugesellt. Aber selbst damahls, ja früher noch, beschäftigte ihn nicht allein die Mannichfaltigkeit der Formen des Tonsatzes, sondern auch schon der Besetzung. Allerhand Zusammenstellungen von Menschenstimmen und Instrumenten empfiehlt er bereits für die 2- und 3chörigen Choräle in den ersten 4 Theilen seiner Sionischen Musen. Bei Chören gleicher Stimmen — deren Gesammtumfang, weil ein nur mäßiger, auch eine Versetzung zuläßt — will er für jeden Diskant einen Knaben, nach Gelegenheit auch zween, angestellt wissen, „damit das gemein' Volk den Text und gewöhnliche Melodey desto besser vernehme.“ Bei abgestuften Chören — höherer und tieferer Stimmen — die eben deshalb in ihrer Gesammtheit einen bedeutenden, die Möglichkeit einer Versetzung ausschließenden Tonumfang darstellen — schlägt er die Besetzung des höchsten Chores in seinen 3 oberen Stimmen durch Instrumente vor, Cornetten (Zinken) oder Violen, auch wohl beides gemischt; zu der tiefsten Stimme, die gewöhnlich im Umfange des Tenors einhergehe, solle ein guter Tenorist humana voce genommen werden. Die obere Stimme des tiefsten Chores habe gemeinhin den Umfang des Altes, diese sei also durch einen guten Altisten zu besetzen, die andern könnten dreien Posaunen, oder auch zweien und einer Baßgeige zugetheilt werden, entweder allein, oder eine Menschenstimme zu einer jeden geordnet, doch

„daß eine liebliche linde Stimme in der Orgel, wenn es seyn könne, mit untergegriffen werde.“ So besorgt er sich hier zeigt für eine Besetzung, welche die rechte Wirkung dieser Tonsätze sichere, so verändert erscheint seine Ansicht von ihnen im Jahre 1613, acht Jahre nach ihrem ersten Erscheinen. In dieser Zwischenzeit hatten die neuen Erfindungen italienischer Meister sich in Deutschland allgemach verbreitet. Zumeist wohl durch Reisende, welche die in Venedig gedruckten Stimmbücher der neuesten geistlichen Tonwerke mitgebracht hatten; wenn nicht auf Handelswegen über Augsburg und Nürnberg, die mit jenem Hauptstapelplatz für Notendruck und Musikhandel in engstem Verkehre standen. Der Beifall, den diese Werke fanden, war allgemein, Prätorius war davon entzückt; er gestand „in der beweglichen, anmuthigen Art der Concerten sei die Tonkunst so hoch gebracht, daß man sich billig zum höchsten darüber zu verwundern habe, und fast nichts Neues und Mehres nunmehr erdenken, oder erfinden könne.“ Nun wollten jene 4 ersten Theile seiner Sionischen Musen in ihren 2=, 3= und mehrchörigen Chorälen, als seine damahligen Erstlinge, ihm „ganz nicht gefallen“, ja, er wünschte das Andenken daran gänzlich auszulöschen; er versprach, in Kurzem anmuthigere neben denen zu 6 Stimmen herauszugeben, die „ohn' Entgelt einem Jeden gefolgt werden sollten.“ Sein Sinnen und Trachten war nunmehr dahin gerichtet, den evangelischen Kirchengesang durch jene neuen Erfindungen welscher Meister zu schmücken, doch immer noch mit der Einschränkung, daß dem Gesange der Gemeine kein Abbruch geschehe. Prächtig sollten „die schönen Gottesdienste im Hause des Herrn“ seyn, wie sie es zu Davids und Salomons Zeiten gewesen, Gelehrte und Ungelehrte sollten dadurch „zu deren eifriger, inbrünstiger Verrichtung, so durch die Musicam geschiehet“ aufgemuntert werden. Durch eine Art Concerten sollten die geistlichen deutschen Psalmen gezieret und verneuert werden, die aber doch so leicht sei, „daß auch in geringen Particular=Schulen die kleinen Knaben, wenn nur ein guter Organist vorhanden, solche zuwege bringen könnten.“ Etwas dieser Art hatte er in der landgräflich hessischen Schloßcapelle vernommen, welche unter Landgraf Moritz, jenem eifrigen Beförderer der Tonkunst, sich besonders auszeichnete. Es waren dort geistliche Psalmen mehrchörig (per choros) zugleich mit der Gemeine musicirt worden, und diese Art des Gesanges wünschte nun Prätorius in Aufnahme zu bringen, und sie durch neue Erfindungen zu schmücken. So entstand seine, zu Wolfenbüttel 1613 herausgegebene Urania, oder Urano-Chorodia. Er hat sie dem Herzoge Johann Friedrich von Würtemberg gewidmet, dem Nachfolger jenes Friedrich, der das von seinem Vorgänger, Herzog Ludwig, um 1583 herausgegebene Würtembergische Gesangbuch, nachdem es gänzlich vergriffen gewesen, in größerer Form, zum Gebrauche der Kirchen Augsburgischen Bekenntnisses in seinem Lande herausgegeben hatte. Alle in der Urania enthaltenen Choräle — 19 an der Zahl, in 28 verschiedenen Tonsätzen — sind einfach vierstimmig, Note gegen Note gesetzt: in ihrer Anordnung allein besteht das Concertähnliche, wonach Prätorius strebte. In seiner Vorrede bemerkt er, wie diese Anordnung auf achtfache Art geschehen könne; doch nimmt er dabei die Thätigkeit der Gemeine mit in Anspruch, die bald Strophe um Strophe, ja Zeile um Zeile mit dem Sängerchore wechselt, oder mit einem Vorsänger, oder erlesenen Einzelstimmen, je nachdem von fürstlichen Capellen, größeren oder kleineren Kirchen die Rede sei. In der achten Art endlich beschreibt er eine Anordnung zu 2, 3 und 4 Chören, die ebenfalls unter Theilnahme der Gemeine getroffen werden könne. Man solle die ganzen Gesätze unter verschiedene Chöre eintheilen, oder jede Reihe (Zeile) „uff einen sonderlichen Chorum richten und ordnen“, oder zwischen 4= und einstimmigem Gesange (mit Begleitung eines lieb=

lichen Stimmwerkes der Orgel) nach den einzelnen Strophen wechseln, unter Einstimmung der Gemeine; bei der letzten Strophe aber sei beides zu verbinden, so daß der Organist zu ihr „das volle Werk gebrauche, und also fein frisch und hell mit Klingen und Singen plena et unanimi voce, concinnaque et solemni harmonia der Psalm geendigt und beschlossen werde.“ Dabei sei es gut, wenn die, einzelnen Chören zugetheilten Strophen, der Veränderung wegen, auch ihre verschiedenen Bässe hätten, wo sie aber zusammengingen, müßten sie zugleich bei einem Basse bleiben. Den Cantoren, die nicht selbst der Setzkunst kundig seien, und dergleichen einrichten wollten, werden nun einfach gesetzte Choräle anderer Meister empfohlen; denen in Meißen die Sätze des Seth Calvisius, in der Mark die des Gesius, in Thüringen des Melchior Vulpius, in den Seestädten des Hieronymus Prätorius, in Franken und Schwaben Hans Leo Haßlers und Erythräus, in Preußen Johann Eccards — wo wir denn freilich bei diesen letzten, der eigenthümlichen Behandlungsweise des Meisters wegen, dahingestellt seyn lassen, ob sie zu einer solchen Anordnung geschickt seien, was, sofern von einem Chorwechsel Zeile um Zeile die Rede ist, immer zu bezweifeln seyn wird.

Sechs Jahre später, um 1619, betritt Prätorius nach diesen ersten Versuchen, bei denen er sich noch an das Bisherige lehnt, und nur durch die Art der Ausführung es dem Neuen, das ihn jetzt vor Allem entzückt, näher zu bringen sucht, mit größerer Entschiedenheit eine neue Bahn. Es ist in seiner, in jenem Jahre zu Wolfenbüttel erschienenen: Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica, „darinnen — wie er sagt — Solemnische Fried und Frewden Concert; Inmaaßen dieselbe resp. bei Kaiser- König- Chur- und Fürstlichen Zusammenkünften, Auch sonsten in Fürstlichen und andern fürnehmen Capellen und Kirchen angeordnet und mit 1 (bis) 21 auch mehr Stimmen auff 2 (bis) 6 Chor gerichtet Mit allerhandt Musikalischen Instrumenten und Menschen Stimmen, auf Trommeten und Heerpauken Musiciret vnd geübt werden.“ Nach diesem pomphaften Eingange rühmt er dem Buche nach, daß es „unterschiedene newe Arten und Manieren der Concert-Music“ enthalte, die in der für den Musikdirigenten und Organisten „auf Orgeln, Regalen, Clavicymbeln, Lauten und Theorben accommodirten“ Generalbaßstimme „bei jeglicher Cantion“ sich verzeichnet, auch mit Symphonieen und Ritornellen gezieret fänden, und welche wohl „zu observiren und in Acht zu nehmen seyen.“ Dieses merkwürdige Buch enthält 46 Tonsätze über Choralweisen, nach Concertart eingerichtet; Sätze, deren Beschaffenheit sie vorzugsweise für den Kunstgesang und mannichfaches Tonspiel geeignet macht, und die thätige Theilnahme der Gemeine, wo nicht völlig ausschließt, doch nur unter großen Beschränkungen zuläßt. Unmöglich ist sie unter andern bei der Behandlung der schönen Melodie des Liedes: „Wachet auf, ruft uns die Stimme.“ Hier tritt, einleitend zuerst, ein Instrumentalchor auf, durch Violen besetzt, denen sich nach Willkühr auch ein Cornett oder eine Flöte gesellen darf, während drei Cornetten abwechselnd einen Aufruf ertönen lassen, an den Anfang des Liedes erinnernd. Nach der ersten Zeile des Gesanges wandelt dieser Chor sich um zu einem Posaunenchore, der in vollen feierlichen Klängen zu der 3ten Liedzeile: „Wach auf du Stadt Jerusalem“ zuerst sich hören läßt, und auch später an geeigneten Orten mit vollen Zusammenklängen in Gesang und Spiel hineinruft, während jene drei Cornetten mit allerhand muntern und zierlichen Läufen dazwischen hingaukeln. Ein vierstimmiger Chor, und zwei concertirende Stimmen (Alt und Tenor) tragen, mit einander wechselnd und sich vereinend, die erste Strophe sechsstimmig vor: bei der zweiten gesellen sich ihnen noch 2 Soprane, und der Gesang schwillt an zu einen achtstimmigen; für die 3te endlich tritt noch ein 4stimmiger Capellchor hinzu, so daß zuletzt das Ganze

bis zur Zwölfstimmigkeit sich ausgebreitet hat. An die Choralmelodie wird zwar durchhin erinnert, doch erscheint sie nirgend unzerstückt, sie schlingt durch alle Singstimmen sich hindurch, in Verkleinerung und Vergrößerung; einzelne ihrer Wendungen hallen Chor und Einzelstimmen, so wie ein Chor dem andern nach, oft in länger fortgesetzter Wiederholung, auf verschiedene Tonhöhe versetzt, in mannichfacher Veränderung des Maaßes einander entgegengestellt, contrapunktisch eine einzelne in sich, oder mit der andern verwoben, dann wieder zu vollem, rhythmisch scharf umgrenzten Gesange vereint. Diesen Irrgängen gegenüber, in denen die Gemeine, als solche, sich nicht zurechtfinden kann, und die wir deshalb so nennen, muß sie verstummen; aber Pracht und Prangen, Singen und Klingen, Hallen und Schallen — wie Prätorius an einem andern Orte sich ausdrückt — soll sie mit Bewunderung und Staunen erfüllen, gleich dem heiligen Prunke des alten israelitischen Gottesdienstes im Tempel zu Jerusalem. Andere Tonsätze gestatten mindestens eine bedingte Theilnahme der Gemeine, wie unter andern der über die Weise des Liedes: Herr Christ der einig' Gotts Sohn. Hier beginnt ein selbständiges, nicht, wie bei dem eben betrachteten Tonsatze, mit dem Gesange unmittelbar verknüpftes Vorspiel zu 5 Stimmen, das nicht einmahl auf einer einzelnen melodischen Wendung der Weise des folgenden Liedes beruht, oder auch nur an eine solche erinnert. Es wird von Geigen, Violen und einem Violon vorgetragen; dann folgt, durch eine Posaune oder Baßgeige als Grundstimme begleitet, die erste Strophe des Liedes für eine einzelne Tenorstimme. Dem Gesange liegt dessen Melodie zu Grunde, sie erscheint aber nicht in ihrer schlichten, ursprünglichen Gestalt, sondern mit allerlei modischen Verschnörkelungen, die selbst für die 3te und 4te, sonst der ersten und 2ten melodisch übereinkommende Zeile wechseln, und die unser Tonkünstler, der von sich selber um jene Zeit rühmt, „daß er die Italos nach seiner Wenigkeit imitire", wohl in der Schule des Giulio Caccini gelernt haben mag. Der rhythmische Bau der Weise, ja, der ihr eigenthümliche rhythmische Wechsel bleibt bei diesen Verzierungen noch ziemlich unangetastet, wie denn auch dieselbe ohne Einschaltungen in stetem Flusse fortgeht. Einem 2ten, ebenfalls fünfstimmigen Ritornelle (im $\frac{3}{2}$ Takt) schließt sich nun die 2te Strophe *) an, für eine Sopranstimme in ähnlicher Art behandelt als die erste; hier jedoch häufen sich die Verbrämungen, selbst bis zur Gefährdung des rhythmischen Baues der Melodie, der sich unter diesem Aufputze kaum noch erkennen läßt. Durch ein Fagott wird hier die Grundstimme für den Gesang gebildet; Laute oder Theorbe sollen nach der über sie gesetzten Bezifferung die begleitende Harmonie dazu ausführen. Das letzte Zwischenspiel kehrt wieder, und leitet den Gesang der 3ten Strophe ein. Er ist zweistimmig, für Alt und Tenor, von denen der letzte zu den ersten beiden Zeilen, jener zu der 3ten und 4ten, die — hier mäßiger verbrämte — Grundmelodie ausführt. Freier wird die Behandlung bei den 3 Zeilen des Abgesanges; der Tenor greift die Choralweise zwar wieder auf, doch nicht ohne Einschaltungen; ihr Fluß wird gehemmt, und zu der letzten Zeile zumahl dehnt sich die Ausführung in behagliche Breite, doch in bloßem Spiele mit der melodischen Form, nicht, wie wir es bei Eccard in seinen Festliedern wohl gefunden, einer an sich bedeutungsvollen Schlußwendung, in dem Verweilen bei ihr, höheren, immer gesteigerten Nachdruck gebend. Hinter den je 2 und 2 Zeilen des Aufgesanges, so wie den dreien des Abgesanges, lassen die fünf Instrumente des Vorspieles und der Zwischenspiele in kurzen Sätzen sich hören, mit dem Gesange wechselnd, nicht ihn begleitend. Ohne Zwischenspiel tritt nun sogleich die 4te Strophe

*) S. Beispiel Nr. 99.

ein. Nur von einem Baßinstrumente begleitet (dessen Wahl, wie es scheint, dem Anführenden überlassen bleiben sollte) beginnen 2 Soprane, von denen der 2te zu den ersten beiden Zeilen, ohne Einschaltungen, aber mit Verzierungen, die den ursprünglichen Rhythmus zerstören, die Melodie führt, zu den letzten beiden aber durch Wiederholungen deren Fluß hemmt. Ein Zwischensatz der begleitenden Instrumente läßt erst nach dem Schlusse des Aufgesanges sich hören. Mit dem Abgesange tritt beiden Stimmen noch eine dritte hinzu, ein Baß, doch behält der 2te Sopran die Grundmelodie, die fortan durch Einschaltungen wiederholt unterbrochen, in allerhand Gesangskünsteleien sich hindehnt. Bei der ersten Zeile des Abgesanges wechseln Stimmen und Instrumente, indem diese einen Nachhall jener hören lassen; dann werden die erste und zweite nur von den Singstimmen, selbst ohne Begleitung des Instrumentalbasses vorgetragen; die dritte endlich dehnt sich wiederum in die Breite zu einer Art Orgelpunkt, indem zu einem forthallenden Tone der tiefsten Stimme, die auf der Oberquinte des Grundtones verweilt, die beiden oberen in allerhand Läufen und Gesangsfiguren einander überflügeln, während die Instrumente, nun erst begleitende in eigenthümlichem Sinne, einen vollen, einfach austönenden 5stimmigen Satz zu diesem Spiele ausführen. Die Schlußstrophe ist einfach 5stimmig gesetzt, für Sopran, Alt, 2 Tenore und Baß, denen die 5 begleitenden Instrumente sich anschließen; ein zweiter Sopran, nur an wenigen Stellen einige bescheidene, in den Grenzen des Rhythmus bleibende Auszierungen anbringend, schließt sich im Übrigen dem ersten an, der die Choralmelodie unverändert ausführt, mit der einzigen Ausnahme, daß deren erste und letzte Zeile in doppelt längeren Tönen ausgeführt werden, während die andern um die Hälfte rascher daherschreiten. Dieser Strophe allein hätte die Gemeine sich anschließen können, freilich immer durch das ungewohnte rhythmische Verhältniß der Anfangs- und Schlußzeile zu den übrigen geirrt, doch leichter gehalten durch Chorgesang, Instrumentenspiel und Orgel, die auch hier wohl mit dem vollen Werke eingetreten seyn mag.

In Prätorius Todesjahre endlich (1621) erschien zu Frankfurt am Main im Verlage Egenolf Emmels ein Werk ähnlicher Art unter dem Titel Puericinium *). Hier werden die Melodieen 14 teutscher Kirchenlieder, auf mannichfache Weise nach Art der italienischen Concerte gesetzt, von Knabenstimmen vorgetragen, denen die Stimmen Erwachsener und ein Chor musikalischer Instrumente entgegengesetzt sind. Die Ausführung kann zu 2 bis 5 Chören, zu 3 bis 12 Stimmen angeordnet werden. In einigen dieser Gesänge sind Stimmenpaare in ein- oder mehrfacher Besetzung, in anderen Chöre — ein hoher und ein tiefer also, der Knaben, der Jünglinge und Männer — gegenübergestellt. Das Letzte unter andern bei dem bekannten Liede: „Wie schön leuchtet der Morgenstern", von dessen 7 Strophen hier jedoch nur 6 behandelt sind, indem die 3te: „Geuß sehr tief in mein Herz hinein" weggelassen ist, an der man, wegen ihrer zu sehr an irdisches Liebesschwärmen erinnernden Ausdrücke, an vielen Orten Anstoß fand. Ein Chor von 4 Knaben (Sopranstimmen) steht einem 5stimmigen Erwachsener entgegen, aus 2 Altstimmen, einem Tenor, 2 Bässen gebildet; wenn beide zu vollen Chorgesängen sich vereinen, treten dem höheren Geigen, hohe Flöten (Fiffari), Cornetten, dem tieferen eine (tiefe) Flöte, Bratsche und 3 Posaunen hinzu, während neben ihnen ein Chor von Saiteninstrumenten — Geigen, auch wohl Lauten und Theorben — unter dem Namen Capella fidicina, vornehmlich zu Begleitung des Einzelgesanges und concertirender Stellen bestimmt ist, und dem vollen Chorgesange noch verstärkend

*) Puericinium Mich. Praetorii C. Hoc est trium, vel quatuor puerorum, trium pluriumve adultorum et quatuor instrumentorum concentio etc.

sich gesellt. Die erste Strophe des Liedes ist dem Einzelgesange bestimmt. Die frühere Hälfte des Aufgesanges trägt die erste Knabenstimme vor, die spätere ist der zweiten zugetheilt; in den Abgesang theilen sich die 3te und 4te, so, daß diese letzte erst mit der Schlußzeile eintritt, alles Vorhergehende aber der dritten bleibt. Es ist ein einfacher Wechselgesang hoher, gleicher Stimmen, von der vollen Harmonie der Saiteninstrumente sanft begleitet. Desto überraschender nun ertönen die 3 ersten Zeilen des Aufgesanges der folgenden 2ten Strophe. Beide Chöre, alle Instrumente, vereinen sich bei ihnen; die Melodie erscheint hier zum erstenmahle im ungeraden ($\frac{3}{1}$) Takt, der in der folgenden Ausführung nun häufig mit dem geraden wechselt. Am Schlusse dieser ersten Hälfte des Aufgesanges wird deren letzte Zeile wiederholt, die 4 Stimmen des Knabenchores ahmen die melodischen Wendungen derselben nach, während der Tenor des tieferen Chores die Grundstimme ihres Gesanges bildet; dann tritt der volle Chorgesang zu der zweiten Hälfte des Aufgesanges wieder ein, ganz wie zuvor, nur ohne Wiederholung der letzten Zeile. Mit dem Abgesange erscheint wiederum der grade Takt, dessen letzte Zeile ausgenommen; doch sind, obgleich in vollem Chorgesange, nur 7 Stimmen beider Chöre dabei zu gleicher Zeit thätig. Bei der 4ten Strophe (des Liedes, die hier als die 3te des Gesanges erscheint) kehrt zuerst der Einzelgesang der ersten Knabenstimme mit Begleitung der Saiteninstrumente wieder, eben wie es bei der ersten Strophe des Ganzen der Fall war; der übrige Theil dieser Strophe zeigt ein bald 5= bald 7stimmiges Wechselspiel zwischen den 4 Knabenstimmen, einer Tenor= und Baßstimme des tieferen Chores, ohne andere Instrumentalbegleitung als einer der Grundstimme sich anschließenden Posaune. Dieses Spiel geht noch über in die erste Hälfte des Aufgesanges der folgenden 4ten Strophe des Gesanges (der 5ten des Liedes). Sie beginnt im 3theiligen und endet im 2theiligen Takte; die letzte Hälfte ergreift wieder den 3theiligen und ertönt in vollem, 7stimmigen Chorgesange, bis in der letzten Hälfte jenes Wechselspiel wiederkehrt, von je 3 und 3 Stimmen des tieferen, den 4 Knabenstimmen des höheren Chores, im Vereine mit der Tenorstimme jenes, und ohne alle Instrumentalbegleitung. Zu dem Abgesange findet der grade Takt sich wieder ein; die ersten Zeilen erklingen in vollem, 7stimmigen Chore: die letzte in sechsmahliger Wiederholung:

Ewig soll mein Herz ihn loben

und zwar die ersten 4 Mahle im Wechsel von je 2 und 2 Stimmen des Knabenchores, denen eine des tieferen sich anschließt, und von je 3 und 3 Stimmen des tieferen, stets von den Saiteninstrumenten begleitet; die letzten zwei Mahle in vollem Chorgesange unter dem Schalle aller Instrumente. — Die 5te Strophe (6te des Liedes) zeigt uns wieder neue Gegeneinanderstellungen. Erst 3, zuletzt alle 4 Knaben singen mit trillerartigem Schmucke die erste Zeile

Zwinget die Sayten in Cithara

zu dem Klange der Saiteninstrumente; unbegleitet schließen sich 2 Knaben und die höchste Stimme des zweiten Chores an mit den Worten

und laßt die süße Musica

der volle Chor ruft dann im $\frac{3}{1}$ Takte mit mächtigem Hall:

gar freudenreich erschallen.

Beide Zeilen werden in ähnlicher Art, 3= und vollstimmig, jenes durch andere Stimmen, wiederholt, die letzte zweimahl, zu größerem Nachdrucke. Die melodischen Wendungen der folgenden 3 Zeilen des Aufgesanges nehmen, zu den Tönen der Geigen, die 4 Knabenstimmen einander ab, zuerst in dreimahligem Nachhalle der Worte „mein Jesulein", deren dritter, wie in verdoppelter Innigkeit,

dieselben länger austönt; sodann nachahmend, zu dreien sich vereinend, zu vieren ihre Stimmen verflechtend. Zu dem Abgesange kehrt der 3theilige Takt in vollem Gesange und Klange der Instrumente wieder. Zweimahl hören wir „Singet, klinget", dreimahl, noch nachdrücklicher: „Groß ist, Groß ist, Groß ist der König der Ehren" und dann noch einmahl die einfachen Worte dieser letzten Zeile. Die 6te (7te) Strophe endlich zeigt, daß unser Tonkünstler in seinen mannichfachen Verknüpfungen sich noch nicht erschöpft hat. Im Takteswechsel, begleitet und unbegleitet, in sich vereint, und mit einander vermischt, zu vieren und vieren, zu achten, zu dreien und dreien, endlich zu sieben, treten die Stimmen beider Chöre einander entgegen im Aufgesange; das den Abgesang beginnende Amen ertönt voll, im graden Takte; dann beginnt ein Wechselspiel von 2, 3, 5 Einzelstimmen beider Chöre, und die Wendungen der Melodie die sie einander abgenommen wiederholt endlich, schließend, der volle Chorgesang, der fortan in gleicher Bewegung bleibend, nur zu den Worten

komm du schöne Freudenkrone

den $\frac{6}{4}$ Takt hören läßt.

Absichtlich verweilte ich länger bei der Anordnung dieses Gesanges, indem ich deren Grundzüge in gedrängten Worten, und doch vollständig darzulegen versuchte. Nur eine genauere Betrachtung vermag, wie sich bald ergeben wird, das Verhältniß eines so bedeutenden Meisters wie Michael Prätorius, zu dem Kunst= und Gemeinegesange seiner Zeit, und deren ferneren Schicksalen erkennen zu lassen. Darum führen wir aus demselben Werke uns noch einen 2ten Gesang vorüber von verschiedenem Bau. Denn hier sind es nicht Chöre, die einander gegenüberstehen, sondern je 2 Knaben= und Männerstimmen, zwei Soprane und zwei Tenore, unter Begleitung eines 4stimmigen Chores von Saiteninstrumenten, denen ein bezifferter Baß für Theorbe und Orgel beigefügt ist. Ein Geigenvorspiel, mit dem das Ganze anhebt, bewegt sich ganz frei, ohne Rücksicht auf die Melodie des folgenden Liedes von der Leidensgeschichte: Christus der uns seelig macht, ja ohne Beziehung auf deren Grundtonart, denn es ist in der weichen Tonart von A gesetzt, ohne allen Anklang des Phrygischen. Nach diesem Vorspiel beginnt ein Tenor mit den 4 ersten Zeilen der Anfangsstrophe des Liedes, die er zu deren reichlich ausgezierter alter Kirchenweise unter Begleitung von 4 Geigeninstrumenten vorträgt; mit der 5ten Zeile gesellt sich ihm, nachahmend, ein zweiter. Ein ähnliches Spiel beginnen bei den 4 Anfangszeilen der 2ten Strophe zwei Soprane: die Choralmelodie erscheint hier zerstückt, aber nicht verbrämt, und statt der Geigen durch Lauten und Theorben begleitet; gerissene Saiten nehmen die Stelle der gestrichenen ein. Mit der ersten Hälfte der fünften Zeile beginnt ein 2stimmiges, längeres Wechselspiel zwischen den 2 Knaben= und Männerstimmen. Hier, wie schon zuvor bei allen zweistimmigen Sätzen, soll der Gesang bald stark, bald leise vorgetragen werden, ohne daß dabei sonderliche Rücksicht auf den Inhalt der Liedesworte genommen worden wäre; es ist dabei eben nur Mannichfaltigkeit in Gegensätzen erstrebt. Wo die beiden tieferen Stimmen erscheinen, treten statt der Lauten wiederum Geigen ein; als endlich beide Stimmenpaare zu gemeinschaftlichem Gesange sich vereinigen, soll in der Begleitung Alles — jede Art der zuvor beschriebenen Saiteninstrumente also — sich ihnen anschließen. Für die folgenden fünf Strophen — die 3te bis 7te — findet sich die Vorschrift, sie könnten mit der Gemeine in der Kirche choraliter gesungen werden, auf die Weise also, daß der Kunstgesang hier gleich einem Rahmen den allgemeinen Kirchengesang umschlossen hätte. Doch ist auch noch, wenn man es vorzöge, das ganze Lied durch den Chor, der zuhörenden Gemeine gegenüber,

auszuführen, die Melodie mit einem einfachen (die Andeutung der großen Terz durch ein ♯ ausgenommen) unbeziffertem Basse, hingesetzt, wie sie in Theorben, Lauten und Orgeln gesungen werden könne; hier wieder, wie in der zuvor betrachteten Behandlung des Liedes: „Herr Christ der einig' Gotts Sohn" mit reichen Ausschmückungen nach damahls modischer Art, für eine Tenorstimme. Mit der achten und letzten Strophe erscheint erst wieder der Gesang aller Stimmen und volles Instrumentenspiel: jenem liegt zwar die Choralmelodie zu Grunde, doch vereinzelt und zerstückt, ohne Fluß und Zusammenhang *). Auch hier ist wieder leiser und lauter Gesang vorgeschrieben, Wechsel der Geigen- und Lautenbegleitung, Zusammenwirken beider; die letzte Zeile des Ganzen:

dir Dankopfer schenken,

wird zuerst von den 4 Stimmen allein, dann von ihnen im Chor mit der vollen Begleitung vorgetragen. Mit Ausnahme der ersten Strophe enden alle übrigen mit dem gebräuchlichen halben, phrygischen Tonschlusse; Hülfstöne, die der ursprünglichen Leiter der Grundtonart fremd sind, finden sich nirgend angewendet.

Es ist nicht zu verkennen, daß bei Michael Prätorius auch in seiner späteren Zeit der Kunstgesang mit dem Gemeinegesange zusammenhänge, ja, aus ihm hervorwachse. Es geschieht dadurch, daß der Meister für jenen die Weisen dieses letzten sich als Aufgabe stellt, doch nicht einer kunstgemäßen, ihre Eigenthümlichkeit sichernden E n t f a l t u n g, sondern einer sie als Grundlage benutzenden A u s f ü h r u n g. Einer motettenhaften Stimmenverwebung begegnen wir nicht mehr bei ihm, wie bei seinen Vorgängern, sondern einer in sich abgeschlossenen Reihe von Tonbildern, in denen reiner und begleiteter Gesang, mannichfach gefärbte Töne, verschiedenartig erzeugte Klänge, Einzelgesang und Chor, größere und mindere Tonfülle, leises und starkes Ertönen, als Gegensätze überraschen und reizen sollen; wo einzelne melodische Wendungen nicht allein für kehlfertige Sänger verbrämt, sondern auch in mannichfacher rhythmischer Umbildung, in dem Farbenglanze verschiedenartiger Instrumente strahlend, zum Ergötzen des Ohres vorübergeführt werden; wo nun der Hörer, als solcher, in Anspruch genommen und um seinetwillen die Wirkung — der Effekt, nach einem gangbaren Ausdrucke unserer Tage — erstrebt wird; wo nicht mehr, wie in ältester Zeit, der grüblerische Tiefsinn des Meisters in sich Befriedigung sucht, und den Beifall des kundigen Theilnehmers an der Ausführung als nothwendige Folge des Geleisteten voraussetzt. Die Grundwendungen (Motive) der Melodieen werden so oft und in der verschiedenartigsten Gestalt wiederholt — bald verlängert, dann verkürzt, nun drei- und wieder zweitheiligen Maaßes, schlicht und geschmückt — sie werden so kenntlich hervorgehoben, sie sind mit so vielartigem sinnlichen Reize umgeben und geziert, daß sie, zumahl in der Neuheit einer solchen Behandlung, auch dem unkundigen Hörer sich einprägen, ihm verständlich bleiben, den Zusammenhang einer solchen Kunstmusik mit dem Gemeinegesange ihn wahrnehmen lassen mußten. Doch war dieser Zusammenhang eben kein lebendiger, fruchtbarer. Zunächst wurde, wie wir gesehen, durch solche Art der Behandlung geistlicher Weisen, die in den wenigsten Fällen eine thätige Theilnahme der Gemeine zuließ, oder sie doch erheblichen Beschränkungen unterwarf, der allgemeine Kirchengesang zurückgedrängt. Denn das werden wir nicht voraussetzen dürfen, daß bei jenen vollen Chorgesängen, in denen einzelne Stellen bekannter Melodieen in einfacher Harmonie nachdrücklich ertönten, indem sie Worte vor dem Übrigen hervorhoben, wie: „E w i g s o l l

*) S. Beispiel Nr. 100.

mein *Herz ihn loben*" oder: „*Groß ist der König der Ehren*", die Gemeine mit einzustimmen gehabt habe. Eine Theilnahme solcher Art läßt sich nicht zurückführen auf jene, die Prätorius in seiner Urano-Chorodia in Anspruch nahm. Denn *dort* bestand sie in einem *regelmäßigen* Wechsel des Einzelgesanges, des Chores, des Gemeinegesanges; *hier* wäre sie eine von der *Willkühr* des Tonsetzers abhängige, bedingte ein genaues Eingehen in dessen Tonsatz, und richtete demnach die Aufmerksamkeit mehr auf dessen Einzelheiten, als auf den Inhalt des Gesungenen, der bei dem allgemeinen Kirchengesange doch vor Allem deren Gegenstand seyn sollte. Die Gemeine war also zumeist Hörerin, und hatte sich damit zu begnügen, daß Bekanntes, Vertrautes, ihr in mannichfaltiger Umbildung und Ausschmückung vorgeführt wurde, zu ihren *Sinnen* redend. Denn kaum war durch ein Spiel mit Klängen und Formen, wie wir es hier antreffen, ein Anderes zu erreichen. Ein *Spiel* nennen wir es; denn wurde auch die Rücksicht auf den *Inhalt* des Liedes, dessen Melodie jenen Tongebilden zu Grunde lag, nicht ganz vernachlässigt, so erschien sie doch nur bei einzelnen Stellen, und eben solchen, die schon ohnedies vor allem Übrigen sich geltend machten, wogegen jene musikalischen, von dem Inhalte meist ganz unabhängigen Gegensätze bei Weitem in den Vorgrund traten. War es also ein sinnliches Spiel, so reizte es nothwendig auch den Hörer wiederum zu einem ähnlichen Spiele. Wenn in früherer Zeit eine bekannte Weise, ihm gegenüber von kunstfertigen Sängern vorgetragen, in allen ihren einzelnen Zügen durch bedeutsame Harmonie hervorgehoben wurde, sei diese nun das Ergebniß einfacher Zusammenklänge, oder eines Vereins eigenthümlich ausgestalteter Stimmen gewesen, so mußte sie um so tiefer sich ihm einprägen, und dadurch eben vor aller Entstellung gesichert werden; jetzt war sie Gegenstand eines Spieles geworden, das kein Einzelnes unangetastet ließ, und das Ganze zerstückend, eine Empfindung desselben als solchen kaum mehr zuließ. Oder wo eine Melodie einmahl in fortgehendem Flusse ertönte, da war sie, als Ganzes, zumeist durch die Verschnörkelungen erdrückt, an denen der Sänger seine Kunst zum Kitzel des Ohres zeigen sollte, gleichwie an eitlen weltlichen Gesängen. Dadurch erlosch allgemach die Ehrfurcht vor den geistlichen Melodieen, als einem, gleich ihren Liedern selbst, Unantastbaren; das Gefällige, sinnlich Reizende, wie es sich dem Gedächtnisse eingeprägt hatte, wurde auf sie übertragen, sie wurden nach Willkühr und Gefallen umgeschaffen, den Erzeugnissen der Gegenwart näher gebracht, während frühere Abweichungen bei ihnen theils auf verschiedener Auffassung des mündlich Fortgepflanzten beruht hatten, und in den meisten Fällen unbedeutende geblieben waren, theils für wahrhaft lebendige Fortbildungen gelten durften, durch die man Kirchliches und Volksmäßiges, an verschiedenen Orten das Einzelne auf verschiedene Weise, verschmolz.

In seinen älteren, einfachen Choralsätzen hatte Michael Prätorius den feinsten Sinn für die melodisch-rhythmische wie harmonische Eigenthümlichkeit der von ihm behandelten Melodieen gezeigt, und darin die Meister unter seinen Mitlebenden übertroffen; er war in bedeutsamer Entfaltung jener kirchlichen Weisen selbst schöpferisch gewesen. Die ihm vor allen verliehene Gabe des Setzers hatte sich damahls in ihrer tiefsten Bedeutung gezeigt, und über sie hatte man leicht vergessen können, daß die Sängergabe ihm in nur geringem Maaße gewährt sei. Hier, wo sein Streben lediglich dahin gerichtet war, fremde, neue, ihn vor Allem anmuthende Formen des Tonsatzes auf Vaterländisches zu übertragen, das einer ganz anderen Art und Bestimmung war, Formen, die im Auslande, wo sie hervorgegangen waren, mit eigenen Schöpfungen der bildungskräftigen Meister, welche sie erfunden hatten, unmittelbar entstanden, eben durch das Gepräge des Ursprünglichen, das sie an sich trugen, einen so mächtigen Reiz auf die

Hörer übten — hier, wo er dergleichen (immerhin auf sinnreiche, zierliche, selbst geistvolle Weise) unternimmt, erregt er nur zu sehr das Gefühl, daß dergleichen doch bei ihm nicht ein lebendig Erwachsenes, eine Schöpfung in rechtem Sinne, sondern ein nur Ersonnenes, Abgeleitetes sei, und erinnert an dasjenige, was ihm versagt geblieben war. Seine Thätigkeit, die zuvor eine durchbildende, ausgestaltende gewesen war, indem sie an einem Gegebenen sich übte, erscheint, obgleich nun mehr in die Breite gehend, eine größere Menge von Mitteln aufbietend, mit ungemeinem Scharfsinn ihre Wirkung berechnend, doch nur als eine spielende, schmückend aufputzende. Er ist nicht mehr Tondichter wie zuvor, — denn so dürfen wir ihn wohl nennen, wenn er es auch nicht im weitesten Sinne war — er ist nun ganz Tonsetzer geworden, und daß er, so viel wir wissen, nie mit einem Dichter in Verhältniß gestanden, erklärt sich nun leicht, weil ihm die Fähigkeit abging, der einem Solchen in der Rede sich gestaltenden Dichtung eine wahrhafte Tondichtung gegenüberzustellen.

Daß Prätorius letzte beide Tonwerke auf den evangelischen Kirchengesang und dessen Verhältniß zum geistlichen Kunstgesange zunächst einen ungünstigen Einfluß geübt haben, geht aus demjenigen hervor, was wir, ihrer wirklichen Vorzüge nicht vergessend, über sie berichteten; er war durch mittelbare Einwirkung italienischer Kunstzustände veranlaßt. Dennoch blieb, auch was der Meister verfehlte, nicht ohne Frucht, wenn sie auch erst um fast hundert Jahre später wirklich reifte. Wir begnügen uns hier mit dieser flüchtigen Andeutung, deren es aber bedarf, damit man nicht wähne, dieser durch sein ganzes Leben so strebsame, von jeder bedeutenden Zeitrichtung so lebhaft in Anspruch genommene Meister habe in seinen letzten Jahren vergebens gewirkt, und ihn von geringerer Bedeutung halte, als er wirklich ist. Daß auch Irren und Verfehlen oft erst die rechte Bahn eröfne, haben wir bereits an vielen Beispielen gesehen, und mag es nun dem Irrenden selber, mag es erst seiner Folgezeit gewährt seyn sie zu finden, mag auch eine neue Kunstrichtung nicht in ihm schon zu rechter Blüthe gelangt seyn, immer bleibt er ein lebendiges Glied einer größeren, allgemeineren Kunstentwicklung, und in der Strebsamkeit, durch die er sie, auch mittelbar nur, fördern half, von geschichtlicher Bedeutung.

2. Heinrich Schütz.

Wir wenden uns nunmehr zu einem andern Meister, dem Schüler eines der hervorragendsten Meister Italiens, der lange Zeit der unmittelbaren Anschauung italienischer Kunstbestrebungen genießend, lebendig an ihnen theilnehmend, ja seit seinen Jünglingsjahren in ihnen wurzelnd, deren Einfluß auf Deutschland, und zumahl auf den Kunstgesang und mittelbar auch den Gesang der Gemeine in der evangelischen Kirche um Vieles kräftiger noch vermitteln konnte, als der um 13 Jahre ältere Prätorius, der Italien niemahls selber sahe. Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß, obgleich der Jüngere, er es war, der hauptsächlich dazu hinwirkte, daß Jener in seinen späteren Jahren die Richtung nahm, in der wir sein Streben und Bilden nur eben zuvor betrachtet haben.

Es ist eine Reihe von zehn Jahren verflossen, seit ich diesen Meister zuerst wiederum in das Gedächtniß rief. Seit jener Zeit sind durch den treflichen Verfasser der Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte uns viele anziehende, urkundlich beglaubigte Nachrichten über sein Leben und Wirken geschenkt worden, die ein erfreuliches Licht über dasselbe verbreiten. Schon dadurch hätte ich mich veranlaßt gefunden, die Gelegenheit wahrzunehmen, die sich hier darbietet, meine früheren Berichte über Beides zu vervollständigen, wäre nicht eine dringendere mir dadurch schon gewährt, daß ich den Meister

hier von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus zu betrachten habe, als früher. Dort trat er mir nahe zumeist als Schüler seines berühmten Venedischen Meisters, und wie in dessen künstlerischem Bilden die alte und die neue Zeit einander bedeutsam begegnen, so galt es damahls, zu zeigen, wie auch in dem Lehrlinge eines so hervorragenden Künstlers beide gewaltet, ihn mächtig in Anspruch genommen, wie sie dahin gewirkt, seinen Schöpfungen allgemach die Gestalt zu geben, in der sie um seine reifste Zeit uns entgegentreten. Auch hier freilich wird diese Anschauung uns nicht fremd bleiben dürfen, sie tritt jedoch nicht in den Mittelpunkt unserer Darstellung. Hier handelt es sich darum, sein Verhältniß zu dem Gemeinegesange und dem Kunstgesange seiner Kirche darzulegen, ihn, den Zögling Italiens und zumahl der Tonschule Venedigs, auch als Deutschen, im besten Sinne des Wortes, kennen zu lernen. Um ihn nun in seiner Kunstthätigkeit, die den ganzen Menschen in ihm erfüllte, auch genügend zu verstehen, bedürfen wir eines abermahligen Hinblickes auf seine äußeren Lebensverhältnisse, deren genauere Kenntniß, eben hier, wo sie uns wünschenswerth ist, wir jenen gründlichen Forschungen zu danken haben.

Heinrich Schütz wurde am Tage Burchardi (den 11ten Oktober) des Jahres 1585, nach Walter zu Köstritz im Vogtlande, geboren. Kaum 6 Jahr alt verließ er diesen seinen Geburtsort, um das Jahr 1591; er zog mit seinen Eltern nach Weißenfels, welche dort das hinterlassene Vermögen seines Großvaters in Besitz nahmen. Auch an diesem neuen Wohnorte blieb er nicht lange; er verließ ihn im Jahre 1598, dreizehn Jahr alt, um als Singknabe in die Hofcapelle des Landgrafen Moritz von Hessen Cassel einzutreten. Es war damahls die Absicht seiner Eltern eben so wenig, als sein eigener Wunsch, sich dem Berufe des Tonkünstlers ausschließend zu widmen. Die Capellen der Fürsten waren damahls eben so wohl Pflanzschulen der Wissenschaft als der Kunst. Die Capellmeister, mindestens ihre Gehülfen und Vertreter, die Vicecapellmeister, Leute von gelehrter Bildung, waren verpflichtet, die Capellknaben in den alten Sprachen zu unterrichten, während diese daneben auch noch, soweit es ihr Dienst erlaubte, die gelehrten Bildungsanstalten der Hauptstädte besuchten, wo die Capelle ihren Sitz hatte. Darum darf auch Walter von Schütz versichern: „er sei unter Grafen, vornehmen von Adel, und andern tapffern ingeniis zu allerhand Sprachen, Künsten und exercitiis angeführt worden.“ Landgraf Moritz war durch gelehrte und künstlerische Bildung in seiner Zeit ausgezeichnet, und hielt persönlich darauf, daß Beides in seinen näheren Umgebungen gepflegt und gefördert werde; der Einfluß, die Gönnerschaft eines solchen Fürsten mußte wünschenswerth erscheinen, und so ist es wohl gekommen, daß die Eltern unseres Schütz ihren Sohn in ein Verhältniß brachten, über dessen erste Vermittelung uns nichts mitgetheilt ist. Nach einigen Jahren, — er selber bezeichnet den Zeitpunkt nicht genauer in dem Lebensabrisse, den er seinem späteren Herrn, dem Churfürsten Johann Georg dem Ersten von Sachsen einreichte — bezog er mit seinem Bruder die Universität Marburg, um dort für einen künftigen Lebensberuf, wie es scheint, den des Rechtsgelehrten, sich weiter zu bilden; Walter mindestens gedenkt einer Disputation de legatis, die er dort mit Beifall gehalten habe. Landgraf Moritz, wie uns erzählt wird, fand ein besonderes Vergnügen daran, den Disputationen auf seiner Landesuniversität beizuwohnen, ja, selbst stundenlang an ihnen Theil zu nehmen. Daß dieses bei der eben erwähnten unseres Schütz der Fall gewesen, kann freilich nicht behauptet werden, um so weniger, als dieser in dem eben genannten Berichte einer solchen für ihn so merkwürdigen Thatsache sich wohl würde erinnert haben. Aber soviel ist gewiß, daß auf irgend eine Weise unser Meister dem Landgrafen Veranlassung gegeben haben wird, sich seiner, und seiner Anlagen für die Tonkunst zu erinnern, die derselbe früher während seiner Dienstzeit in der Capelle, die er oft mit eigenen Tonsätzen beschäftigte,

genau kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Denn er ließ ihm den Vorschlag machen, sich nach Venedig zu dem hochberühmten, aber schon betagten Johannes Gabrieli zu begeben, um durch diesen, ehe er noch aus dem Leben scheide, in die höheren Geheimnisse der Tonsetzkunst eingeweiht zu werden. Dazu wurde ihm ein Reisegeld von 200 Thlr. jährlich angeboten. Schütz nahm diesen Vorschlag an, reis'te im Jahre 1609 nach Venedig, und widmete sich dort mit großem Fleiße der Tonkunst, wenn auch zuweilen schwankend, ob er diesen Weg weiter verfolgen solle. Die Frucht seiner Bemühungen war ein Buch fünfstimmiger Madrigale, die er 1611 zu Venedig herausgab, und die allgemeinen Beifall fanden, so daß sein berühmter Lehrer, und die vornehmsten dortigen Meister ihn dringend aufmunterten, bei der Tonkunst zu bleiben. Allein Gabrieli wurde ihm schon im folgenden Jahre, 1612, durch den Tod entrissen; er geleitete den geliebten Lehrer zu seiner Ruhestatt, und empfing von dessen Beichtvater als Zeichen besondern Wohlwollens des Hingeschiedenen einen Ring, den ihm dieser auf dem Todbette „zu seinem guten Andenken verordnet" hatte. Der Zweck seines Aufenthaltes in Italien war nun erfüllt, er hatte nur eben noch der Unterweisungen des hochgeachteten Meisters sich erfreuen können. Im folgenden Jahre (1613) kehrte er also nach Cassel zurück, und beschloß nun, mit seinen Kenntnissen als Tonsetzer so lange zurückzuhalten, bis er sich „mit Auslassung einer würdigen Arbeit werde herfürthun können"; auch wurde er von Eltern und Anverwandten ermahnt, bei seinen Studien zu bleiben. Da ereignete es sich, daß, sei es durch Empfehlungen von Gönnern zu Weißenfels, sei es durch Gottes besondere Schickung, die — wie er selber sagt — „ihn sonder Zweifel zu der Profession der Musik von Mutterleibe an abgesondert gehabt" er nach Dresden zur Kindtaufe Herzog Augusts berufen wurde; und dort wurde ihm, nach abgelegter Probe, der Antrag gemacht, das Directorium der Capelle des Churfürsten Johann Georg des Ersten gegen ein Gehalt von 400 Gulden zu übernehmen. Aber Landgraf Moritz (in dessen Bestallung als Organist er damahls mit 200 Gulden Gehalt gestanden haben soll) wollte ihn seines Dienstes nicht gänzlich entlassen, schon deshalb, weil durch seine Unterstützung während fast vier Jahren er zu einem tüchtigen Tonkünstler herangebildet war, und nun sein Gönner auch die Früchte der ihm erwiesenen Gunst genießen wollte. Doch ließ er es zu, daß er einige Jahre bei dem Churfürsten bliebe. Im Jahre 1616 rief er ihn jedoch ab, „da er seiner besonders auch zur Education und den Exercitiis seiner jungen Herrschaft bedürfe." Dagegen stellte des Churfürsten geheimer Rath, Christoph von Loß, demselben vor, daß „wenn die Musica in der Kirche und vor der Tafel auf die Maaße, wie bisher geschehen, angestellt und erhalten werden solle, eine solche Person nicht zu entrathen (sei), die dann sonderlich im Componiren wohl geübt, der Instrument' wohl kundig, auch der Concert erfahren seyn müsse," worin Niemand jetzt Schütz vorzuziehen, derselbe auch schwerlich zu ersetzen sei. Zwar habe der Churfürst noch Herrn (Michael) Prätorium in der Bestallung, der jedoch nur vom Hause aus diene, (von seinem Wohnorte aus Compositionen einsende,) und aus der Fürstlich braunschweigischen Capelle nicht allewege abkommen könne. In Schütz Abwesenheit könne daher in der Kirche kein Concert angestellt werden, alle Exercitien würden gar liegen bleiben, und des Churfürsten Musik nicht geringen Schaden leiden. Er räth daher, Schütz von dem Landgrafen gänzlich zu erbitten. Darauf wollte Moritz anfangs nur bedingterweise eingehen, ließ sich aber dennoch (laut seines Schreibens vom 16ten Januar 1617) endlich bewegen, in die Entlassung Schützens zu willigen, da er des Churfürsten geborner Unterthan sei, und bat nur diesen, den Meister auch um seinetwillen, seines letzten Herrn, sich desto mehr gnädigst befohlen lassen seyn zu wollen.

Nunmehr ging Schützens Hauptbestreben dahin, die churfürstliche Capelle nach dem Vorbilde

derjenigen einzurichten, die er in Italien kennen gelernt hatte. Er zog italienische Instrumentisten nach Dresden, sorgte für gute italienische Instrumente, und für Sendung fähiger Inländer nach Italien, um sich dort in der Tonkunst zu vervollkommnen. Seinen Bemühungen verdankte die Capelle eine hohe Blüthe während eines zehnjährigen Zeitraumes, von 1621 bis 1631, dem Aufhören des böhmischen Krieges und dem Beginne des schwedischen. Innerhalb jener Jahre besuchte Schütz mit des Churfürsten seines Herrn Erlaubniß Italien zum zweitenmahle, (1628) um der daselbst „seither seiner ersten Wiederkehr von dar, inzwischen aufgebrachten neuen und heutigen Tages gebräuchlichen Manier der Musik sich zu erkundigen", welsche Sänger und Instrumentisten zu werben, und das Beste der seit 1613 dort hervorgegangenen Compositionen für die Capelle zu erwerben. Dafür wurden ihm, mit Belassung seines ganzen Gehalts während seiner Abwesenheit noch außerordentliche Geldmittel, zuletzt auch ein Vorschuß, angewiesen. Allein nun trat mit dem schwedischen Kriege für Sachsen eine Zeit der Bedrängniß ein. Der Krieg zehrte alle Mittel auf, die Besoldungen der Musiker stockten, die Unbezahlten warteten des Dienstes nur läßig, sie zerstreuten sich; Schütz selber fand um 1633 sich veranlaßt, nach Kopenhagen zu gehen. Zwar kehrte er nach dem Prager Frieden nach Dresden zurück, suchte aber 1637 aufs neue Urlaub nach, da die zerrütteten Verhältnisse, der elende hülflose Zustand der Capelle, jeder Wirksamkeit, und bei dem Mangel aller Hülfsmittel auch jedem Fortschreiten in der Kunst entgegen waren. Zwei Jahre später, um 1639, zählte die Capelle nur noch zehn Instrumentisten und Sänger; um 1640 klagte der Hofprediger Hoë von Hoënegg, „daß fast gar nichts mehr figuraliter musicirt werden könne, sintemahl nicht allein kein rechter Altist, sondern nur ein einziger Discantist vorhanden." Im Jahre 1641, als sich Schütz abermahls in Dresden befand, trat er laut seines Schreibens vom 7ten März an den Churfürsten, mit Vorschlägen hervor, der Capelle aufzuhelfen, weil es seine Schuldigkeit sei, ihr als einer gefährlich Kranken, bevor ihr Übel tödtlich werde, als Arzt Beistand zu leisten. Es müsse, ihren gänzlichen Untergang zu verhüten, mindestens ein Saame von der Musik an dem Churfürstl. Hofe erhalten werden; für den Anfang habe man, wenn auch nur 4 Singeknaben und deren eben so viel zu Besetzung der Instrumente auszulesen, und gründlich unterrichten zu lassen, damit für das dringendste Bedürfniß gesorgt sei. Man ging auf diesen Vorschlag ein, doch erst im Jahre 1645 vermochte die Anstalt sich wieder etwas zu heben, und es bedurfte noch zweier Jahre, bis sie (um 1647) durch Heranziehung italienischer Künstler für wiederhergestellt gelten konnte.

In dieser Zwischenzeit hatte Schütz gegen einen Jahrgehalt von 200 Thlr. Verpflichtung gegen den König von Dänemark übernommen, und er wünschte deshalb von seinem ordentlichen Dienste befreit zu werden. Er wollte Dresden ganz verlassen, und zu Weißenfels der Ausarbeitung angefangener Werke sich widmen. Es wurde ihm nicht zugestanden, ähnliche Gesuche um Dienstentlassung mit einem Gnadengehalte in den Jahren 1651 und 1653 waren gleich fruchtlos; er blieb bis an sein Lebensende nicht als Tonsetzer allein, sondern auch als Capellmeister thätig. Am 16ten November 1672 endlich schied er, ein hochbetagter Greis, nachdem er nicht lange zuvor sein sieben und achtzigstes Jahr vollendet, und zweien Churfürsten des Namens Johann Georg 58 Jahr lang gedient hatte, aus dem Leben, den Ruhm eines vorzüglich begabten und kunstfertigen Meisters, eines treuen Dieners, eines gleich kräftigen wie milden Mannes hinterlassend.

Wir sehen aus diesem Lebensabrisse, daß Schütz mit seinem ganzen Daseyn als Künstler in Italien heimisch war. Seine frühesten Kunsteindrücke empfing er in der Capelle eines Fürsten, der, nicht nur ein begeisterter Verehrer der Tonkunst, sondern auch Tonsetzer, vor allen an den Werken der

Italiener Behagen fand, und selber im Stande war, deren Darstellung im Einzelnen anzuordnen und zu überwachen. In seiner Capelle hörte Michael Prätorius, wie er berichtet, zum erstenmahle „etliche geistliche Psalmlieder per choros zugleich mit der Gemeine musiciren"; vielleicht des Landgrafen eigene Weisen zu denjenigen Psalmen Lobwassers, die nach Anleitung der Goudimelschen Sätze bisher auf die Melodieen anderer verwiesen gewesen waren, oder wohl auch dessen Tonsätze über Weisen der lutherischen Kirche, die derselbe als ein mehrstimmiges Choralbuch zuerst im Jahre 1612 herausgegeben hatte. Denn dieser Fürst, obgleich seit 1605 dem calvinischen Glauben öffentlich zugethan, und selbst nicht ohne eigenmächtige Härte und gewaltsame Eingriffe aus den lutherisch gebliebenen Kirchen seines Landes die Bilder und alle Gebräuche entfernend, die ihm für papistisch und abgöttisch galten, ja, sogar bemüht, dem calvinischen Kirchengesange mit Unterdrückung des lutherischen Bahn zu machen, wies doch die strenge Ansicht eines Theiles seiner Glaubensgenossen von sich ab, die, nicht etwa nur die Instrumentalmusik, sondern jeden Kunstgesang und selbst die Orgel aus der Kirche verbannt wissen wollten. In Schütz, dessen Gaben er wohl erkannte, wollte er sich einen Tonkünstler heranbilden, der die italienische Art an Ort und Stelle genau erkundend, und sich ihrer unter Anleitung des damahls berühmtesten Tonsetzers völlig bemeisternd, im Stande sei, sie an seinen Hof und zumahl in seine Schloßkirche zu verpflanzen. Deshalb sandte er ihn an Gabrieli, sich unter dessen Augen auszubilden, auch wohl dessen und anderer Meister neueste Hervorbringungen ihm von Venedig her, dem bedeutendsten Musikverlagsort Italiens, zuzusenden, dessen nicht zu erwähnen, was er von seinem Lehrer an Handschriftlichem erlangen könne. Es wird an Sendungen dieser Art nicht gefehlt haben; Michael Prätorius, mit allen kunstliebenden Fürsten seiner Zeit befreundet, wird die Mittheilung des Anziehendsten leicht erlangt, und dadurch in seinem Streben den Italienern nachzugehen, sich immer mehr befestigt haben. Wie nun seine im Jahre 1613 — dem der Rückkehr unseres Schütz aus Italien — erschienene Urano Chorodia, vermittelst deren er, durch das zu Cassel Gehörte angeregt, den Gemeinegesang an den Kunstgesang unmittelbar knüpfen, und etwas den welschen Concerten Ähnliches erreichen wollte, ohne Zweifel der Keim war, aus dem seine späteren, noch viel weiter gehenden Werke erwuchsen, so leuchtet nun auch ein, daß bei einer solchen Richtung, zwischen ihm und Schütz, seitdem dieser nur ein Jahr später gleich ihm in Churfürstlich Sächsischer Bestallung stand, ein noch viel lebhafterer Verkehr entstehen mußte; daher es denn auch nicht als eine gewagte Behauptung erscheinen kann, daß er, der um 13 Jahre Ältere, doch von dem Jüngeren auf seinem neuen Wege die wesentlichste Anregung und Förderung erfahren habe, daß endlich Schütz vorzüglich es gewesen sei, der den Einfluß Italiens auf Deutschland im 17ten Jahrhunderte vermittelt habe. Daß Schütz namentlich die italienischen Concerte in der Hofkirche zu Dresden mit großem Beifalle seines Herrn und aller Hörer eingeführt habe, zeigt der Bericht des Geheimenraths Christoph von Loß an den Churfürsten Johann Georg I. auf das Deutlichste. Dieser hebt darin vorzüglich hervor, daß man Niemand finden werde, der gleich ihm in den Concerten erfahren sei, und spricht die Besorgniß aus, daß man auf diese in der Kirche wohl werde gänzlich Verzicht leisten müssen, wenn man ihn nach Cassel zu entlassen genöthigt sei. Demnach war diese Art des italienischen mehrstimmigen Tonsatzes um 1616, zwei Jahre nach Schützens Ankunft daselbst, zu Dresden schon in der Kirche heimisch; sie hatte von Cassel aus sich dahin verpflanzt, am Braunschweigischen Hofe hatte sie durch Michael Prätorius Eingang gefunden, sie war bald durch ganz Sachsen verbreitet, unter den anderen bedeutenderen protestantischen Fürstenhöfen scheint sie nur dem Brandenburgisch-Preußischen fremd

geblieben zu seyn, aus Gründen, die wir früher bereits zu entwickeln versuchten. Daß Schütz, seit er ausschließend dem Chursächsischen Hofe diente, dessen Capelle in italienischer Art einzurichten gesucht, und vorzugsweise Italiener in dieselbe gezogen, daß er eine zweite Reise nach Italien zu eigener Fortbildung und Förderung dieses Zweckes unternommen, daß er, nachdem die durch ihn gepflegte, zu einer hohen Blüthe gereifte Anstalt durch den Krieg ihrem gänzlichen Untergange nahe gebracht gewesen, ihr, wenn auch durch Bildung einheimischer Talente, doch vornehmlich durch Heranziehung italienischer Künstler aufgeholfen habe, wissen wir bereits aus dem vorangehenden Lebensabrisse; es steht mit seiner ganzen Kunstrichtung, die sich durch die ganze Reihe seiner Werke deutlich bethätigt, in dem genauesten, nothwendigsten Zusammenhange.

Betrachten wir nun diese genauer in der Folge, wie sie von ihm seit seiner Rückkehr aus Italien öffentlich gemacht wurden; so treten uns hier zuerst seine, 1619 zu Dresden gedruckten „deutschen Psalme sammt etlichen Motetten und Concerten mit 8 und mehr Stimmen" entgegen; nach ihrem Hauptinhalte ein Versuch, die seit dem Beginn des Jahrhunderts in Italien beliebt gewordene musikalisch-deklamatorische Behandlung auch auf Tonwerke größeren Umfanges anzuwenden, ohne Gefährdung ihrer volltönenden Pracht. Seine Auferstehung des Herrn, die 4 Jahre später (1623) eben auch zu Dresden erschien, lehnt sich augenscheinlich an das um die Zeit seines ersten Aufenthaltes in Venedig (1609—1613) schon in voller Blüthe stehende musikalische Drama, und die damahls so vorzüglichen Beifall genießenden Concerte, andererseits aber auch an den altkirchlichen Vortrag der Leidensgeschichte des Herrn in der Charwoche, dessen Eigenthümliches hier nun auch auf die Auferstehungsgeschichte übertragen erscheint. Wir hören den Evangelisten seinen Bericht nach Art einer kirchlichen Intonation absingen, durchgängig von langgezogenen Tönen von 4 Violinen begleitet; die Schlußfälle seines Gesanges sind stets rhythmisch gebildet, in gleicher Art schließt sich ihnen die Begleitung an, bedeutende Stellen heben sich durch deklamatorischen Vortrag hervor, der sich bis zu völlig ausgebildeter, selbst durch Sylbendehnungen geschmückter Melodie steigert, wie z. B. da, wo es heißt: „denn der Engel des Herrn stieg vom Himmel herab, trat hinzu, und wälzete den Stein von des Grabes Thür"; Magdalena „weinet draußen"; „da wurden ihre Augen geöfnet, und erkannten ihn, und er verschwand vor ihnen" ꝛc. Die Reden des Herrn, der Engel, der Magdalena, einzelner Jünger, der Hohenpriester ꝛc., wie sie aus dem Berichte der Evangelisten hervortreten, finden wir nach Art kleiner Concerte behandelt; es sind nach der Anzahl der redend eingeführten Personen Gesänge für zwei oder mehre Stimmen, die einander bald nachahmen, bald gleichen Schrittes mit einander fortgehen, durch einen Generalbaß gestützt — zweistimmig in diesem Sinne auch da, wo Einer allein redet, nur daß hier die eine beider Stimmen durch ein begleitendes Instrument ausgeführt wird. Ein sechsstimmiger, ein achtstimmiger Doppelchor, stehen, jener am Anfange, dieser am Schlusse des Ganzen; jener auf die einleitenden Worte: „Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird" dieser auf Paulus Dankgebet „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum unseren Herren", zwischen das der Evangelist, als neunte Stimme ein lautes „Victoria" hineinruft, dem endlich auch beide Chöre sich anschließen. In der Mitte des Ganzen steht ein einziger sechsstimmiger Chor, der Elfe, zu Jerusalem versammelt, deklamatorisch gehalten: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden, und Simoni erschienen." Der Vortrag der Geschichte in kirchlichem Tone bildet die Grundlage des Ganzen. Wo er auf einem Tone länger verweilt, soll, damit die Einförmigkeit vermieden, und der gebührliche Effekt erreicht werde, entweder der Organist

„mit der Hand immer zierliche und appropriirte Läufe oder passaggi darunter machen", oder, wenn die Violen statt der Orgel begleiten „eine Viola unter dem Haufen passeggiren." Dieser Vortrag wird aber auch zu einem recitativischen, ja, arienhaften, dem die Begleitung ausdrücklich vorgeschrieben ist, es treten dann modern concertirende Stellen aus ihm hervor; so unterscheidet er sich von dem älterer, mehrstimmiger Passionen, denen eine Art darstellenden Vortrags in der früheren Kirche vorzugsweise eignete. Endlich läßt eine über die Grenzen des streng Kirchlichen hinausgehende Steigerung, die Gelegenheit giebt, neue in Italien entstandene Darstellungsformen, und üblich gewordene Zierlichkeiten einzuführen, uns deutlich erkennen, welcher Schule der Meister angehörte, und daß er fortgehend in deren Sinne gewirkt habe. — Schützens vierstimmige Cantiones sacrae durch einen Baß für die Orgel begleitet, zu Freiberg in Meißen 1625 erschienen, zeigen den Versuch einer Verschmelzung der alten, in sich selbständigen Form des Motettensatzes, mit dem modernen des Concertes, eben wie der rein diatonischen Kirchentonarten, mit den in der Chromatik die Schranken jener durchbrechenden, damahls schon Bahn gewinnenden neuern. Dem Älteren ist hier für das feierlich Ernste, dem Neuern für das lebhafter Bewegte Raum gegeben. Stets hat der Meister dabei die Bedeutung seiner Aufgabe im Sinne, und eine innere Versöhnung der Gegensätze, die er aufstellt; er will das, was ihm als Fortschritt gilt, in dem Sinne, der es ihm so erscheinen läßt, an seiner rechten Stelle auch dafür gelten machen, nur daß man darüber der wahren Bedeutung der Grundformen nicht vergesse, welche die Vorzeit geschaffen. Deutschland und Italien, jenes für das Ältere, dieses für das Neuere, stellt er so gegenüber, er will Eines mit dem Andern vermählen.

Vor Schützens zweiter Reise nach Italien stehen, dem zuletzt besprochenen Werke bald nachfolgend, noch ihrer zwei: seine 1627 zu Torgau aufgeführte Daphne, seine Melodieen zu Dr. Cornelius Beckers Psalmen, die er 1628 herausgab. Das erste derselben scheint mit seiner Musik nie im Druck erschienen, auch als Handschrift verloren zu seyn, und liegt hier überall nur mittelbar innerhalb unseres Gesichtskreises; das letzte steht, wie wir in der Folge finden werden, wenn wir es bei Gelegenheit seiner späteren, erweiterten Herausgabe ausführlich besprechen, mit seinen übrigen Hervorbringungen in nur geringem Zusammenhange, die wir in einer fortlaufenden, in innerer Beziehung stehenden Reihe hier hinzustellen wünschen, den Gang der künstlerischen Bestrebungen unseres Meisters daran wahrzunehmen. Dadurch werden wir auch erst erkennen, welche Stelle, welcher Werth diesem einfachen Melodieenwerke gebührt. Wir gehen daher sogleich über zu dem ersten Theile seiner zu Venedig 1629 erschienenen symphoniae sacrae. In diesen, theilweise begleiteten Gesängen, meist über einzelne Verse der Psalmen, des hohen Liedes, und andere Stellen der lateinischen Schriftübersetzung, tritt uns ein sorgsames Ausbilden des Einzelnen entgegen; eine an wenige Worte oder einzelne Zeilen geknüpfte, breitere musikalische Ausführung. Jede Zeile einer längern Schriftstelle bietet uns ein besonders abgegrenztes, durch eine gemeinsame melodische Grundwendung (Motiv), auch wohl einen ihr verknüpften Gegensatz gestaltetes Bild; einen Gegensatz, der bald neben sie gestellt, bald ihr verflochten ist. So bildet sich allgemach die concertirende Arie, das begleitete Duett aus, als Theile eines größeren Ganzen, das sich nun von der alten Form des Motetts völlig lossagt. Dort suchten die früheren Tonmeister alles Einzelne auch äußerlich zu stets fortgehendem Flusse zu verweben, hier suchte der spätere Künstler die in vollkommener Selbständigkeit und abgerundeter Ausgestaltung neben einander gestellten Theile durch innere Beziehungen zu einem Ganzen zu verknüpfen. Daneben treten

nun die alten Grundformen heiligen Gesanges, die Kirchentonarten, immer mehr zurück, denn es scheint der That nach, wenn es auch mit Worten nicht ausgesprochen ist, dem Meister, als würde der Ausdruck der Empfindung, des Beweglichen, Leidenschaftlichen, dem er hier vorzüglich nachtrachtet, durch sie gebunden, zurückgehalten; als vermöge er nur in einem neuen, ihm nirgend eine Schranke stellenden Tonsysteme sich frei schaffend zu bewegen. Dann ist es aber auch der sinnliche Reiz, dem er nachtrachtet in dem Gegeneinanderwirken einzelner Stimmen in mißklingenden Tonverbindungen, während sie von verschieden gefärbten, auf mannichfache Weise erzeugten Klängen der Instrumente umspielt werden. Diese symphoniae, denen er diesen Namen giebt, weil weder die alte Benennung der Motetten, noch die neuere der Concerte auf sie paßt, die gewählte aber, als eine allgemeine, auch für neue Formen schicklich erscheinen konnte, sind eine Frucht seines zweiten Aufenthaltes in Venedig, wo er die seit seinem ersten Verweilen daselbst veränderte Kunstrichtung zu erkunden, und sich eigen zu machen wünschte; deutlich geben sie zu erkennen, daß sie in diesem Sinn entstanden. — In der Zeit der Noth, die sein Vaterland bedrückt, die ihm untergebene Capelle zersplittert und ihrem völligen Untergange nahe bringt, in den Jahren 1636 und 1639, tritt Schütz mit zwei Theilen geistlicher Concerte hervor. Es sind die ersten deutschen Werke seit seiner 13 Jahre zuvor erschienenen Auferstehungsgeschichte. Der erste Theil derselben, zu Leipzig erschienen, behandelt Stellen aus den Psalmen und Propheten, deutsche Gebete, auch einzelne Strophen von deutschen geistlichen Liedern, deren Melodieen den 2- bis 5stimmigen Ausführungen zu Grunde gelegt sind, die wir hier antreffen. Auch Gesänge für einzelne Stimmen finden wir, nicht sowohl arienhaft als recitativisch; nur Einzelnes gestaltet in ihnen sich mehr melodisch, selbst bis zu Sylbendehnungen, in ähnlicher Art wie in der Erzählung des Evangelisten in der Auferstehungsgeschichte. Jeder auch mehrstimmige Tonsatz erhält erst durch den beigefügten Generalbaß seine vollständige Harmonie, wie es die Art der italienischen Concerte mit sich bringt. Um Vieles wichtiger noch ist der zweite, zu Dresden herausgegebene Theil; ein bedeutsames Streben des Meisters zeichnet ihn aus. Hier trachtet er danach — wie ich an einem anderen Orte ausführlich zu zeigen gesucht — jene beiden tonkünstlerischen Richtungen zu versöhnen, deren eine den Ton in das W o r t, die andere das Wort in den T o n einzubilden strebt; Richtungen, denen wir auch auf dem besonderen Gebiete begegnet sind, das wir hier durchwandeln. Die gewählte Form der Darstellung kömmt bei den meisten Gesängen derjenigen überein, welche die zu Freiberg 1625 herausgegebenen cantiones sacrae zeigen, allein durch die Kraft, die Bedeutsamkeit des W o r t e s erhalten die durchgeführten Tonbilder erst ihren rechten Inhalt. Auch hier sind es einzelne Stellen der Psalmen, die der Meister behandelt, aber auch deren aus den apostolischen Briefen, Reden des Herrn aus den Evangelien; das Gespräch des Engels und der Maria für das Fest der Verkündigung, rein als Gespräch gehalten, ohne die Zwischenreden des Evangelisten, mit einer 5stimmigen Instrumentaleinleitung, und einem Chore von eben so viel Stimmen, der die demüthig ergebenen Worte der Jungfrau wiederholt: „Siehe ich bin des Herren Magd, mir geschehe wie du gesaget hast, und dann mit dem Halleluja schließt; endlich drei Choralmelodieen. In diesen beiden Theilen eines Werkes, dessen Titel den Namen einer in Italien erfundenen Form des Satzes trägt, vor Allem aber in dessen späterem Theile, sehen wir Schütz, der sich zuvor fast allein an italienischen und lateinischen Texten versucht hatte, für den deutschen Gottesdienst der evangelischen Kirche thätig; die italienischen Formen des Recitativs, des Concertes, deren er schon in seiner Auferstehung sich bedient hatte, strebt er ihm noch inniger anzueignen, ihnen den

bedeutsamsten Inhalt gebend, die Kraft des Wortes, dessen Verkündigung seine Kirche vor allen sich als Aufgabe gestellt, durch seine Töne verklärend, daß sie um so lebendiger, eindringlicher wirke. Nun nach hergestelltem Frieden, und neuer Begründung der Capelle zu Dresden, folgen in den Jahren 1647 und 1648 zwei einander völlig entgegenstehende deutsche Werke: in dem früheren Jahre der 2te Theil der symphoniae sacrae, in welchem Schütz der modernen italienischen Manier, zumahl wie sie in den damahls neuesten Werken des Claudio Monteverde hervortritt, einseitig nachgeht; in dem späteren die musicalia ad chorum sacrum, wo er, den Motettenstyl aufs neue ergreifend, streng kontrapunktische, ohne Generalbaß in sich vollständig beruhende Sätze giebt, die Tonkünstler anzufrischen, daß, ehe sie zu dem concertirenden Styl, — in welchem er selber nun eine bedeutende Reihe von Jahren fast ausschließend sich versucht hatte — schritten, sie an ähnlichen Arbeiten ihre Kräfte erproben möchten; und um zugleich darzuthun, daß er wohl ein Recht gehabt habe, jene neuere Art des Tonsatzes sich als Aufgabe zu stellen, da er der alten mit meisterlicher Fertigkeit mächtig sei. Fünf Sätze haben hier einzelne Strophen geistlicher Lieder zum Gegenstande; einem von ihnen liegt nicht die gewöhnliche Kirchenmelodie zu Grunde, sondern in arienhafter Behandlung wird eine eigen erfundene Weise zu den Worten des Liedes durchgeführt. Die übrigen behandeln Kraftsprüche aus den Psalmen, Propheten, der Offenbarung, Reden des Herrn, wie in früheren deutschen Werken; alle, theils in reinem Gesange, theils mit ausdrücklich angezeigter Instrumentalbegleitung, deren Wahl und Zusammenstellung meist freigelassen ist. Den Einfluß Italiens wird man hier weniger in der Form der Darstellung, als in der Lebhaftigkeit des Ausdruckes erkennen. Als das bedeutsamste seiner Werke schließt endlich im Jahre 1650 der 3te Theil seiner symphoniae sacrae diese Reihe: ausgezeichnet durch lebendig darstellende Tonbilder für festliche Gelegenheiten, unter denen vor allen jene drei, für das Fest der Bekehrung Pauli, den ersten Sonntag nach Epiphanias, den Sonntag nach dem neuen Jahre hervorleuchten: „Saul, was verfolgst du mich ꝛc. — Mein Sohn, warum hast du uns das gethan — Siehe es erschien der Engel des Herrn dem Joseph im Traum ꝛc.“ Daß in allen diesen Werken, wie wir sie eben vorübergeführt haben, der Einfluß Italiens auf Schaffen und Ausgestalten unseres Meisters unverkennbar sich zeige, ja daß er mit seinem ganzen künstlerischen Daseyn dort wurzle, werden wir an dieser Stelle nur auszusagen, nicht ferner ausführlich darzulegen haben. Sein deutscher, sein evangelischer Sinn aber bethätigt sich in der Kraft, mit der von ihm in den besten jener Werke durch seine Kunst das Wort der heiligen Schrift verkündet und ausgelegt wird. Dadurch hat er für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche wahrhaft fördernd gewirkt, ja wir dürfen ihn den Erfinder einer neuen Art geistlicher Musik für deren Gottesdienst nennen. Was vor ihm geschaffen wurde, erscheint — soweit es nicht auf tonkünstlerischen Formen beruht, die aus dem Gottesdienste der alten Kirche in den der neuen übertragen waren — an die Liedform geknüpft, in unmittelbarem Zusammenhange mit dem geistlichen Gesange der Gemeine; in Eccards Festliedern hatte es sich als dessen höhere Blüthe gezeigt. An diesen aber vermochte Schütz deshalb schon nicht anzuknüpfen, weil seine gesammten früheren Verhältnisse, seine Lehrjahre in Venedig, seine Vorliebe für die Gestalt der musikalischen Gottesdienste Italiens, bei denen ihm die Tonkunst in höchstem Glanze, in wachsender Vollendung erschienen war, ihn einen ganz anderen Weg geleitet hatten, als Eccard, die Rücksicht für die Gemeine aber, deren es in katholischen Ländern für den Tonkünstler nicht bedurfte, auf diesem Wege ihm fremd bleiben mußte. Aber als eifrigem Lutheraner galt ihm das Wort der heiligen Schrift über Alles, dieses, wie es von

dem großen Reiniger der Kirche in seine Muttersprache übertragen war, erschien ihm als der würdigste Gegenstand seiner Tonschöpfungen, durch dieses sollten auch seine lebendigsten Tonbilder sich gestalten; Schriftwort sollte dabei auch nur durch Schriftwort erläutert, bekräftigt, die Darstellung dadurch vollendet werden. Wenn er uns die Reden des Engels und der Maria bei der Verkündigung in tonkünstlerischen Formen vorgeführt hat, die er seinem Italien verdankte, ein lebendiges Bild jenes Vorganges der heiligen Geschichte gebend, indem er das Wort des Evangelisten durch bedeutsame Betonung verklärt; wenn er uns Maria und Joseph zeigt, wie sie Christum im Tempel suchen, und der Knabe ihren sanften Vorwürfen antwortet: was ist es, daß ihr mich gesucht habt? wisset ihr nicht, daß ich in dem seyn muß, was meines Vaters ist? so krönt seine Tonbilder, dort das von der Kirche in vollem Chore wiederholte demüthige Wort Maria's, durch das sie dem Willen des Herrn sich unterwirft, hier jener Psalmspruch: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth, meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn, mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott, — wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die dich loben immerdar! Nirgend aber ragt in eines dieser Tonbilder die Melodie eines geistlichen Liedes, als bedeutsame Erinnerung an dessen Inhalt, hinein, nirgend knüpft eines seiner ausgezeichneteren Werke sich auch nur an die Liedform; er war eben nicht in seinen früheren Jahren lebendig bei derselben herangekommen, und hatte von Anderswo her bedeutendere, ergreifendere Eindrücke empfangen.

Nun hat er freilich hin und wieder auch ältere Melodieen geistlicher Lieder seinen mehrstimmigen Tonsätzen zu Grunde gelegt, auch wohl Strophen von dergleichen Liedern, ohne Rücksicht auf ihre herkömmlichen Weisen, musikalisch behandelt. Wir können indeß unter der bedeutenden Anzahl seiner Tonsätze nur deren fünfzehn nennen, — höchstens siebzehn, wie wir später sehen werden — bei denen dieses der Fall ist; zehn concertmäßig, fünf motettenartig behandelte. So erscheinen in den kleinen geistlichen Concerten (1636) 4 ältere Melodieen geistlicher Lieder: 1) Nun komm der Heiden Heiland, ihren Grundzügen nach 4stimmig durchgeführt, bald graden, bald ungraden Taktes; 2) Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, zu dem ganzen Liede, dessen einzelne Strophen in zwei=, drei=, vier=, fünfstimmigen Sätzen uns mit ihr vorübergeführt werden; 3) Wir glauben all' an einen Gott, für 4 Stimmen; 4) Christus der uns seelig macht, nur mit der letzten Strophe ihres Liedes „O hilf Christe, Gottes Sohn" *), in 2stimmiger chromatischer Behandlung, durch welche wohl die Innigkeit des Flehens, die Bedürftigkeit des Flehenden, um so lebhafter ausgedrückt werden soll. Zweien begegnen wir in dem zweiten Theile dieses Werkes: 5) Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ. 6) Allein Gott in der Höh' sei Ehr. Die des ersten Liedes **) erscheint nur mit dessen erster Strophe, für drei Diskantstimmen und eine (hohe) Baßstimme gesetzt, die erste Zeile des Abgesanges im dreitheiligen, alles Übrige im graden Takt; nicht als fester Gesang dem Tonsatze zu Grunde liegend, sondern in ihren einzelnen Wendungen durch alle Stimmen in kunstreicher Verwebung nachgeahmt, wobei bestimmte Mißklänge mit entschiedener Vorliebe aufgesucht werden, wie z. B. die herbe Verknüpfung der großen Terz und kleinen Septe. Die des 2ten geht ihrem Liede in allen seinen drei Strophen nach; sie ist durch mancherlei Sylbendehnungen geschmückt, und wird von einem Doppelpaare gleicher Stimmen —

*) S. Beispiel Nr. 101.

**) S. Beispiel Nr. 102.

2 Soprane und 2 Tenore — vorgetragen, die bald einander gegenüberstehen, bald sich vereinigen, wie denn auch die höchste unter ihnen, der erste Sopran, sich einzeln hören läßt mit dem Beginne der ersten, und mit der ganzen zweiten Strophe. In diesem letzten Satze ist der begleitende Generalbaß fast durchgehends zur Vollständigkeit der Harmonie erforderlich, in jenem ersten weniger, es kommen dort viele Stellen vor, wo der Gesang schon für sich sie ganz genügend darstellt, so daß, wie dort der Styl des Concertes, hier verhältnißmäßig der des Motetts hervortritt. In dem 2ten Theile der symphoniae sacrae (1647) erscheinen drei Kirchenmelodieen, die der Lieder: 7) Verleih uns Frieden gnädiglich, 8) Gieb unsern Fürsten und aller Obrigkeit ꝛc., 9) Von Gott will ich nicht lassen. Der Satz über diese letzte — die muthmaaßlich von Eccard herrührende Weise — umfaßt deren ganzes Lied. Ein dreistimmiges Vorspiel, an einzelne Wendungen des Liedes erinnernd, eröffnet das Ganze. Die erste Strophe trägt der erste Sopran, nur von dem Instrumentalbasse begleitet, vor, in ihren Schlußfall greift ein kurzes Zwischenspiel ein. In der 2ten Strophe concertiren zwei Soprane, nur leise schimmert durch ihren (zumahl gegen das Ende) reichlich verbrämten Gesang die Grundmelodie durch. Ein 2tes Zwischenspiel schließt sich an, und nun tritt die 3te Stimme, ein Baß, mit der 3ten Strophe unter Begleitung zweier Geigen und eines Grundbasses auf. Hier erinnert höchstens noch der Rhythmus des Liedes an die Grundmelodie, nur einzelne Züge aus derselben dämmern fern auf, und so wird zu den folgenden Strophen, deren musikalischer Behandlung wir nun nicht länger im Einzelnen folgen dürfen, in zwei- und dreistimmigen, begleiteten und unbegleiteten Sätzen, die mehr oder minder der kirchlichen Weise nachgehen, in deren keinem sie aber unverändert, als fester Gesang erscheint, das Ganze zu Ende geführt. Der dritte Theil der symphoniae sacrae (1650) giebt zwei Tonsätze über geistliche Lieder, deren erster zu dem Liede: 10) O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket, auf einer von dem Meister selber erfundenen Melodie beruht, der 2te, 11) O Jesu süß wer dein gedenkt, einem Gesange von Alessandro Grandi (super lilia convallium) nachgeht; beide concertmäßig durchgeführt, mit Vorspielen, Zwischensätzen, begleitenden Instrumenten. Ein dritter über das Pfingstlied 12) Komm heiliger Geist, Herre Gott zeigt nur leise Anklänge an dessen alte Melodie, und erscheint dem Wesentlichen nach als freie, concertartige Composition. Endlich sind noch 4 Sätze zu erwähnen, welche die musicalia ad chorum sacrum (1648) enthalten. Hier finden wir eine 2te Behandlung der Melodieen zu den Strophen: 13) Verleih uns Frieden gnädiglich. 14) Gieb unsern Fürsten und aller Obrigkeit ꝛc.; eine fünfstimmige einer von dem Meister erfundenen Weise des Sterbliedes: 15) So fahr ich hin zu Jesu Christ, und eine 6stimmige einer nicht minder von ihm herrührenden zu dem bekannten Liede Schallings: 16) Herzlich lieb hab ich dich o Herr; endlich eine, ebenfalls sechsstimmige, der Melodie des Liedes: 17) Was mein Gott will, das gscheh allzeit, für zwei Singstimmen, einen Sopran und Tenor, und vier Instrumente. Der an der vorletzten Stelle genannte Satz ist Aria überschrieben, wohl wegen der größeren Einfachheit der Behandlung, die zumeist zwei Wechselchöre, Ton gegen Ton gesetzt, aus den höheren und tieferen Stimmen gegeneinandergestellt, und nur selten wirkliche Verwebung der Stimmen zeigt. Diese 17 Sätze — oder 15, wenn wir die zu einander gehörenden Strophen: „Verleih uns Frieden gnädiglich“ und „Gieb unsern Fürsten“ ꝛc. nur für einen rechnen — behandeln 9 Choralmelodieen, und 6 von Schütz selber erfundene Weisen, unter diesen eine von ihm nur nachgeahmte. Motettenhaft erscheinen nur die aus dem zuletzt erwähnten Werke

angeführten, und der Satz über die Melodie: „Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ“ aus dem zweiten Theile der geistlichen Concerte, alle übrigen sind concertartig behandelt. Es ist kein einziger unter ihnen, bei dem ein Miteinstimmen der Gemeine auch nur denkbar wäre, wenige, bei denen die Liedform nicht unter der Durchführung verschwände, schon deshalb, weil bei den mehrere Strophen umfassenden Sätzen die Grundmelodie nur in entfernten Anklängen, oft nur der Grundstimme, vernommen werden kann, der Hörer also sich an Nichts zu lehnen vermag, das sie ihn könnte erkennen lassen. Im Ganzen waren diese Melodieen ihm nur Veranlassungen für seine Tonsätze, die mannichfache Ausgestaltung und Durchbildung der ursprünglich italienischen Form die er ihnen anpaßte, war ihm die Hauptsache. Nun werden aber doch seine 4stimmigen Melodieen zu D. Cornelius Beckers Psalter von Vielen lobend erwähnt, ja, sie werden uns als Muster der Behandlung der Kirchentöne gepriesen. Er wäre also auch zu dem Gemeinegesange in ein bedeutsames Verhältniß getreten, sollte man daraus schließen. Wie es sich damit verhalte, werden wir nun noch an diesem Werke, das theils seinen früheren angehört, theils das späteste derselben ist, zu prüfen haben. Ehe wir jedoch uns damit beschäftigen, ist es erforderlich, über jenes Psalmbuch Einiges zu sagen, das in seiner Zeit, nicht ohne Bedeutung, dem so vielgefeierten Lobwasserschen entgegentrat, und an dem die damahlige Spaltung der Lutherischen und Calvinischen sich deutlich offenbart.

Von jeher nahmen in dem Gottesdienste einer jeden christlichen Religionsparthei die Psalmen eine bedeutende Stelle ein; bei den Protestirenden zumahl war es für Dichter und Sänger eine wichtige Aufgabe, sie in volksmäßiger Gestalt einzuführen in den allgemeinen Kirchengesang. Wiederholte, dringende Aufforderungen ließ Luther ergehen, die Psalme in Lieder zu bringen; mit eigenen Liedern dieser Art ging er voran, nicht bloßen gereimten Umschreibungen, sondern zeitgemäßen, aus der Tiefe des Gemüthes strömenden Wiederbelebungen jener uralten Gesänge. Eben ihnen wurden die treflichsten Melodieen gesellt, oft einem Liede mehre, jenachdem der Grundton der darin herrschenden Stimmung auf verschiedene Weise in den Gemüthern anklang. Justus Jonas, Hans Sachs, Joachim Magdeburg, Matthäus Greyter, Wolfgang Dachstein, Adam Reußner, Veit Dietrich, Heinrich Vogther, Nicolaus Herrmann, theils Zeitgenossen und Mithelfer Luthers, theils Nachfolger, gehorchten seinem Aufrufe, so daß aus ihren einzelnen Psalmliedern und den seinigen, bald nach der Mitte des Jahrhunderts ein vollständiger Psalter zusammengestellt werden konnte; das erstemahl (mit vierstimmigen Melodieen) vielleicht durch den Würtembergischen Capellmeister Siegmund Hemmel, wohl schon geraume Zeit vor **1569**, dem Jahre seines ersten Erscheinens. Aber es fanden sich auch einzelne Dichter, die das ganze Psalmbuch in Lieder brachten. Der bedeutendste unter ihnen war ohne Zweifel Burcard Waldis (**1553**); sein Psalter steht an Mannichfaltigkeit der dichterischen Maaße und der melodischen Formen allen früheren voran. Im Norden und Süden Deutschlands fand er Anklang, seine Lieder und manche seiner Melodieen tönten von Straßburg bis hin nach Greifswald und Stettin, wenn sie auch das sechzehnte Jahrhundert nicht lange überdauerten, und in dem Kirchengesange nicht fest zu wurzeln vermochten. Noch größeren Beifall gewann der ursprünglich aus der Calvinischen Kirche stammende französische Psalter und seine Singweisen, als in der letzten Hälfte des Jahrhunderts Ambrosius Lobwasser ihn aus dem Französischen in deutsche Verse gebracht hatte, ihm Goudimels Tonsätze über seine Melodieen beifügend, an denen später Samuel Marschall, Claude le Jeune, und, nach der Mitte des 17ten Jahrhunderts, auch Johann Crüger sich versuchten. Schon mit dem Ende des Jahrhunderts hatte

jenes Buch sich allgemein verbreitet und große Beliebtheit erlangt, war auch wohl hie und da als ausschließendes Kirchengesangbuch eingeführt, je nachdem man Calvins Sinne sich hinneigte, der nur die Psalme, als durch den heiligen Geist gewirkte, durch den Herrn selber dargebotene, seinem Lobe allein ziemende Lieder, in der Kirche dulden wollte. Bis unter die Katholischen drangen die Psalmlieder der Protestanten, zu großem Verdrusse der Geistlichen, die ein um so mehr seelenverderbliches Gift in ihnen fürchteten, als dieselben, weil an uralte, von der Kirche längst in die Mitte ihres Kirchengesanges aufgenommene heilige Lieder sich lehnend, den meisten Katholischen als unverfänglich erscheinen mußten. Man war bemüht, dem Eindringen ketzerischer Meinungen, die zumahl durch Luthers und Justus Jonas Psalmlieder sich verbreiten möchten, durch Herausgabe anderer, von der Kirche gebilligter, zu wehren; man hielt, was in den Liedern jener Männer als Abweichung von dem Wortinhalte der Urschrift erschien, für absichtliches Verfälschen und Verdrehen, indem man gänzlich übersahe, daß sie ja nicht Übertragungen seyn sollten, sondern in lebendiger Erfahrung gleichsam wiedergeborne, durch die Erinnerung an jene alten hervorgerufene Psalme waren. Gegen erneuernde Übertragungen in diesem Sinne angehend, entstand unter andern der Psalter Caspar Ulenbergers (Cöln 1582) mit neuen Melodieen, ein Buch, dessen innere Schwäche ihm wohl weder einen rechten Einfluß, noch lange Lebensdauer gesichert hat, dessen Verfasser jedoch, so eifernd er gegen Luther und Jonas sich ergeht, doch Lobwasser, angeblich wegen größerer Schriftmäßigkeit, noch einigermaaßen gelten läßt; den die ältere Umschreibung Umschreibenden, vor dem das Uralte Wiederbelebenden!

Blieb nun Lobwassers Arbeit von den Katholischen unangefochten, fast gebilligt, so wurde sie, obgleich von einem Lutherischen herrührend, von dessen Glaubensgenossen doch scharf, ja warnend getadelt; könne durch sie ja doch eine Hinneigung zum Calvinismus leicht entstehen! denn die Anhänger Calvins bedienten sich als alleiniger Kirchenlieder, entweder der umschreibenden französischen Übertragungen der Psalme durch Marot und Beza, oder ihrer deutschen wortgetreuen Nachdichtung durch Lobwasser; in beiden seien die Psalmen nach calvinischem Sinne ausgelegt, und diese irrige Auslegung präge durch den wiederholten, ja ausschließenden Gebrauch nur um so fester sich ein; wer sich ihrer bediene, durch ihre gefälligen Weisen sich anlocken lasse, empfange mit ihnen das verderblichste Gift. Deshalb, als Gegengift, wollte man ihnen einen lutherischen Liedpsalter entgegensetzen, und mit diesem trat Cornelius Becker hervor, Diaconus an der St. Nicolaikirche zu Leipzig, Doktor und Professor der Theologie an der dortigen Universität. Die erste Ausgabe dieses Psalters erschien 1602 (gedruckt in Leipzig bei Michael Lanzenberger, im Verlage des Buchhändlers Jacob Apel) mit einer Vorrede und Zueignung des Verfassers an Sophie, Churfürstin von Sachsen, geborne Markgräfin von Brandenburg, geschrieben zu Leipzig am 19ten Februar 1602. Auf das deutlichste spricht derselbe darin die Veranlassung seines Werkes aus. Die große Gunst, in der Lobwassers Übertragung der französischen Psalme stehe, habe ihn dazu getrieben, er müsse befürchten, daß Viele durch sie dem Calvinismus geneigt werden möchten. Man halte jene Lieder für das Lieblichste und Köstlichste, was über die Psalmen an das Licht gekommen sei; Luther, sage man, müsse vor diesen Gesängen sich wohl verkriechen, man ziehe sie seinen Liedern bei Weitem vor. Nun hätten aber die Calvinischen Meister, zumahl Beza (der Sacramentirer Redlinsführer), durch ihre Summarien den Herrn Christum aus den fürnehmsten Weissagungen, soviel an ihnen, gestohlen, und dieselben verkehrlich in fremden Verstand gezogen. Habe doch Beza selber dieser Schriftverfälschung sich schämen müssen, sei er doch in seiner lateinischen Umschreibung der Psalmen an vielen Orten der Wahrheit

näher gerückt, und habe die Summarien also gemildert, daß man den Raub und Diebstahl, an Christi Ehre begangen, weniger habe merken können. Aber der französische Psalter schleppe sich „mit den groben calvinischen Schriftverfälschungen, und dem jüdenzenden Chresam" durch Druckereien, Buchläden und Häuser fort, und Niemand wehre dem Übel, wogegen billig alle lutherische Prediger und Lehrer in Schulen und Kirchen ernstlich eifern sollten. Er, der Verfasser, habe deshalb diese Arbeit sich zum Trost fürgenommen, um (wie er sagt) denen „die da Lust und Gefallen haben die Psalmen auf Lutherische Art, und unsern Kirchen bekannte Melodeyen und Weisen zu singen, nach meinem Vermögen dienstlich zu seyn." Er habe Christum seinen Herrn, und dessen Ehre hierin treulich gesucht, und bete zu Gott, daß dieses Werk ohne Nutz und Frucht nicht abgehen, sondern vielen frommen Herzen damit möge gedient, und Christus in ihnen zu reichem Trost verklärt werden. Eine zweite Vorrede (gegeben zu Dresden am 17ten Januar 1602) hat Dr. Polycarpus Leyser, churfürstlich Sächsischer Hofprediger, dem Buche beigefügt. Er ist mit der Ansicht des Dichters ganz einverstanden. Der Beifall, den Lobwassers Psalmen gefunden, meint er, rühre von den fremden, französischen, den weltlüsternen Ohren lieblich klingenden Melodieen her, die man vierstimmig singen könne. Aber es heiße von Alters her mit Recht: Mutata musica in templis, mutatur etiam genus doctrinae — wenn die Tonkunst in den Kirchen sich ändert, wird auch die Art der Lehre geändert —; darum werde er nie dazu helfen, daß in wohlbestellten, reinen Lutherischen Kirchen des Lobwassers französische Gesänge eingeführt werden sollten. Denn obschon einige artlich und lieblich im Gesange lauteten, so sei doch weder in den Worten, noch in der Weise des Herrn Lutheri freudiger und muthiger Geist. Luthers Gesänge seien auch, für Jedermann ausführbar, von berühmten Componisten gesetzt, „daß man auch deßwegen keiner frembden, außlendischen, und frantzösischen Composition bedürfe." Es scheint, daß Leyser mit dieser Bemerkung auf das 5 Jahre zuvor in Leipzig erschienene vierstimmige geistliche Melodieenbuch des Seth Calvisius habe hinweisen wollen; damahls mindestens haben Dichter und Vorredner mit einer solchen allgemeinen Hinweisung sich begnügt, denn mit Ausnahme eines Anhanges, der die Melodieen von den 4 Liedern enthält: Hilf Gott daß mir gelinge rc. Ewiger Vater im Himmelreich rc. Hats Gott versehen rc. Mag es denn anders nicht gesyn rc., weil sie vielleicht nicht Jedermann bekannt seyn möchten, enthält das Buch weder Melodieen noch Tonsätze, sondern nur Hinweisungen auf jene. Erst im Jahre 1617, in einer späteren Ausgabe des Beckerschen Psalters finden wir vierstimmige Tonsätze von Seth Calvisius demselben beigegeben. Diese traten, nach des Tonsetzers Tode, wohl damahls zuerst an das Licht; sie stimmen nicht durchweg den Sätzen über eben jene Weisen in der ersten Ausgabe seines Melodieenbuches überein, mögen also wohl für Beckers Buch, aus Gefallen daran, und Antheil an seinem Unternehmen, theils neu gesetzt, theils überarbeitet worden seyn. Sonst gilt von ihnen dasselbe, was über die Sätze jenes Melodieenbuches schon früher gesagt ist, es bedarf daher nicht erst eines weiteren Berichtes über sie. Der Melodieen selbst sind 43 für 150 Lieder, und sie beruhen auf 29 rhythmischen Formen, unter denen die 7zeilige des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her" am häufigsten erscheint — in 45 Fällen unter neun melodischen Formen — und nur sechs ganz einzeln stehen, die Strophen der Lieder: Nun komm der Heiden Heiland; Nun höret zu ihr Christenleut; Sie ist mir lieb die werthe Magd; Allein zu dir Herr Jesu Christ; Ewiger Vater im Himmelreich; Gott sei gelobet und gebenedeit rc.

Beckers Unternehmen fand unter den eifrig Lutherischen viele Anhänger. Das „Singen aus dem Lobwasser" galt in Kurzem schon für ein Zeichen des Calvinismus. Lutherische Unterthanen reformirter

Fürsten fanden sich höchlichst beschwert, wenn es ihnen angemuthet wurde, um die äußere Gestalt ihres Gottesdienstes dem ihrer Herren näher zu bringen. Wie zuvor am Schlusse des 16ten Jahrhunderts (1596) zu Heidelberg eine lateinische Umschreibung des Lobwasser zu Goudimels Tonsätzen erschienen war (durch Andreas Spethe), um der Schuljugend als Morgen= und Abendübung im Gesange zu dienen, so setzte man dieser eine ähnliche des Beckerschen Psalters entgegen, zugleich demjenigen nachfolgend, was zuvor Ammonius und Lauterbach in ähnlichem Sinne für Luthers und der Seinigen Lieder, ja in noch weiterem gethan, um ihnen nämlich auch außer Deutschland Eingang zu verschaffen, und durch sie die Lutherische Kirche weiter zu verbreiten. Vielleicht schon um 1609 — denn von dem ersten April dieses Jahres lautet die Vorrede des Dr. Philipp Gallus, Pastors am Dome zu Magdeburg, zu dem nunmehr zu erwähnenden Werke — gab Dr. Valentin Cremcow zu Magdeburg eine lateinische Übertragung desselben heraus, unter dem Titel: Cithara Davidica Luthero - Becceriana; so genannt, nicht allein wegen des Lutherischen Sinnes, der sie hervorgerufen hatte, sondern auch wohl deshalb, weil Becker neben seinen eigenen Psalmliedern auch elf ältere in seinen Psalter aufgenommen hatte, von denen die meisten Lutherische sind *). In der vor mir liegenden 4ten Ausgabe von 1624 ist dieses Werk von 42 einfachen 4stimmigen Tonsätzen der älteren Melodieen begleitet, zu denen Beckers Psalme gedichtet sind, von Michael Prätorius Schüler Heinrich Grimm, damahls Cantor an der Magdeburger Stadtschule. Ob diese Sätze schon die ältere Ausgabe schmückten, ist ungewiß, doch immer glaubhaft. Schon um 1607 gab Michael Prätorius dem 5ten Theile seiner Sionischen Musen Tonsätze jenes seines Schülers bei, damahls eines 14jährigen Knaben (also 1593 geboren), warum könnte derselbe also nicht zwei Jahre später mit jenen 4stimmigen Melodieen hervorgetreten seyn? Sie sind dieselben, welche auch Seth Calvisius behandelte, nur daß hier deren eine weniger ist, und ein anderesmahl eine abweichende melodische Form für denselben Strophenbau gewählt ist. Dieses ist der Fall bei dem 45sten Psalm, für den, wohl nicht ohne Beziehung auf dessen Inhalt als geistliches Brautlied, Becker die Melodie des Lutherischen Liedes wählte: Sie ist mir lieb die werthe Magd. Seth Calvisius hat nun unter den Weisen dieses Liedes für seinen Tonsatz diejenige erlesen, die in Valentin Bapsts Gesangbuche (1545) zuerst erscheint; Grimm hat sich an die in Hamburg, und überhaupt wohl in Niedersachsen, gebräuchliche gehalten, die ursprünglich von dem weltlichen Liede: „Ach Lieb' mit Leid" herstammt, und von den böhmischen Brüder auf ihr schönes Lied: „Heilig und zart ist Christi Menschheit" übertragen wurde.

Diese Schicksale hatte Beckers Psalter bisher gehabt; zwei höchst achtbare Tonsetzer hatten sich, wenn auch nicht erfindend, doch ausgestaltend, mit demselben befreundet, als auch der berühmteste Ton=

---

*) Es sind folgende:

I.) von Luther	1. Ps. 12	Ach Gott vom Himmel sieh darein.
	2. — 14	Es spricht der Unweisen Mund wohl.
	3. — 46	Ein' feste Burg 2c.
	4. — 67	Es wollt uns Gott genädig seyn.
	5. — 124	Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit.
	6. — 130	Aus tiefer Noth 2c.
II. von Kohlros	7. — 127	Wo Gott zum Haus' nicht giebt sein' Gunst.
III. von Erhard Hegewald	8. — 51	Erbarm dich mein o Herre Gott.
IV. von Gramann (Poliander)	9. — 103	Nun lob' mein' Seel den Herren.
V. von Wolfgang Dachstein	10. — 137	An Wasserflüssen Babylon.
VI. von Adam Reußner	11. — 31	In dich hab' ich gehoffet, Herr.

künstler seiner Zeit, unser Schütz, zu dem wir nun nach dieser Abschweifung wieder zurückkehren, in ein näheres Verhältniß zu ihm trat, das einzige zu einem deutschen Dichter, das wir bei ihm kennen. Er hatte schon seit einiger Zeit für seine Hausmusik, und das Früh- und Abend-gebet seiner Capellknaben einzelne neue Melodieen zu jenen Psalmen aufgesetzt. Sie hatten gefallen, man hatte ihn zur Fortsetzung aufgemuntert, er aber hatte sich nicht dazu entschließen können. Andere Arbeit hatte ihm mehr zugesagt, ihn anziehender beschäftigt, auch hatte er bei sich selber erwogen „daß fast kein Musicus sey, welcher nicht etwa eine Melodey auffetzen könne.“ Nun starb ihm aber sein geliebtes Weib, Magdalena Wildeck, und Beckers Psalmen wurden ihm ein Trost bei diesem herben Verluste. Gott selber, meint er, habe durch jenes Kreuz ihm dieses Buch wieder in die Hand gegeben, um ihn aufzurichten, habe ihm jene andere Arbeit verleidet; er sei nun ohne weitere Erinnerung an die zurückgelegte Beschäftigung wieder gegangen, und so habe er dieses Werklein vollendet: 92 neue Weisen zu Beckers Psalmen, und 11 Tonsätze zu den alten Melodieen früherer, von demselben aufgenommener Psalmlieder. Mit diesen ausgestattet erschien nun der Beckersche Psalter zu Freiberg in Meißen 1628 bei Georg Hofmann. Laut Zueignung Schützens (Dresden, den 6ten September 1627) hatte er ihn der Churfürstin Hedwig von Sachsen, gebornen Königlichen Prinzessin von Dänemark, gewidmet, weil sie „nebenst andern geistlichen Liedern auch zu diesem Doctor Beckers Psalmbüchlein eine sonderliche große Beliebung und Zuneigung trage, solches auch in der Churfürstlichen Residenz- und Schloßkirchen täglich ganz fleißig üben und singen lasse“, wobei er sie denn auch als seine besondere Wohlthäterin rühmt, der er sich dankbar habe erweisen wollen. Er berichtet in dieser Widmung über die Entstehung seines Büchleins, wie wir sie zuvor erzählten. Von den alten Melodeyen halte er etliche mehr von den himmlischen Seraphim zum Lobe ihres Schöpfers, als von Menschen erdichtet, diese seien zu ihren Liedern beibehalten; doch habe es ihm nicht bequem gedäucht, Melodieen solcher Psalmen und Lieder, die nur zu gewissen Jahreszeiten gesungen zu werden pflegten, als etwa: Nun komm der Heiden Heiland 2c. Christ der du bist der helle Tag 2c. Allein Gott in der Höh' sei Ehr 2c. Da Jesus an dem Kreuze stund 2c. Erstanden ist der heilig' Christ 2c. Vom Himmel hoch da komm ich her 2c. Gott sei gelobet und gebenedeiet 2c. und vieler Katechismusgesänge für Beckers Psalmen zu entlehnen, und dieselben „so gleichsam mit geborgter Kleidung in christlichen Versammlungen erscheinen zu lassen.“ Absichtlich also war er von dem Verfahren seiner Vorgänger abgewichen, die im Sinne des Dichters, der seine Lieder auf gebräuchliche Melodieen Lutherischer Kirchengesänge gerichtet hatte, auch durch diese den Calvinischen hatten entgegentreten wollen; er hatte dem älteren Liede zwar nicht einen fremden Schmuck leihen, dem neueren aber auch nicht ein älteres, nicht immer passendes Gewand anlegen mögen. Dazu kam nun die in ihm vorwaltende Gabe der freien Schöpfung, und die daraus entspringende Lust an derselben. Das bloße Ausgestalten und Durchbilden eines Fremden, wo es nicht mit unbeschränkter Freiheit geschehen konnte, sagte ihm nicht zu, er fühlte sich dadurch gehemmt, und seine vierstimmige Behandlung jener neun älteren Melodieen trägt deutliche Spuren davon, sie darf mit der von früheren Meistern sich nicht messen. Ja, an der Durchbildung des Selbsterfundenen konnte er nur Freude finden, wo ihm keine Grenzen gesteckt waren; das eben war es, was ihn von der schon begonnenen Arbeit an diesen Psalmen, durch die eine bestimmt, eng umgrenzte Form bedingt wurde, wieder abstehen, und andere vorziehen ließ, so daß nur eine mächtige Erschütterung des Gemüthes ihn zu jener zurückdrängen konnte. Bald nach dem Erscheinen dieses Werkes begab sich Schütz nach Venedig, und nicht lange nach seiner Zurückkunft traten für sein Vaterland und die Kunst schwere Zeiten ein. Für die Einführung, die

Verbreitung, die rechte Belebung seines Liedpsalters konnte er daher unmittelbar nicht viel mehr wirken, als schon durch ein, seiner Widmung folgendes „Vorwort an den gutherzigen Leser" geschehen war. Er bemerkt darin: der größeren Lebhaftigkeit des Vortrags wegen habe er statt der Breven und Semibreven ($\frac{8}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Noten) sich der Minimen, Semiminimen und Fusen bedient (der $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ Noten), die, wenn man sie nur „nach heutiger Art in einem rechtmäßigen Takt singe, der Gravität des Gesanges nichts benähmen"; singe man ja doch die in langsamen Noten gesetzten alten Kirchengesänge stets mit „geschwinderem Takte." Statt der Pausen seien Strichlein am Schlusse der Zeilen angewendet, „weil doch in dergleichen genere compositionis die Pausen nicht eigentlich observiret würden, ja, solche Arien oder Melodeyen ohne Takt noch viel anmuthiger nach Anleitung der Worte gesungen werden könnten." Eine nur kurze Belehrung über den Vortrag dieser Melodieen, es ist wahr, aber doch hinreichend, den Sinn genügend zu erkennen, in welchem sie geschaffen waren. Sie sollten dem Worte sich genau anschließen; wo dies nicht für alle Strophen zu erreichen war, sollte der Vortrag ergänzend eintreten, das Deklamatorische sollte dem Melodischen verschmelzen, Wort und Ton in gleiche Rechte eingesetzt seyn. In sofern hängen auch diese Lieder mit der Richtung zusammen, deren Faden durch alle Werke Schützens sich hinzieht, und den wir zuvor kenntlich zu machen gesucht haben. Allein auch nur diese eine Art des Zusammenhanges besteht zwischen beiden, darum durften wir zuvor ihre Beziehungen auch nur geringe nennen.

Wenig vermochte, wie wir bemerkt haben, Schütz selber unmittelbar für seinen Liedpsalter zu wirken; allein derselbe konnte schon an sich nicht leicht unbemerkt bleiben. Zwar besaß der Meister damahls noch nicht seine spätere, große Berühmtheit, aber doch immer einen nahmhaften Ruf. Der Ruhm der durch ihn zu einer hohen Blüthe gebrachten Churfürstlich Sächsischen Capelle war durch ganz Deutschland verbreitet; sein, meist deklamatorisches Psalmwerk (1619), seine Auferstehung des Herrn (1623), seine Freiberger Gesänge (1625) waren bereits erschienen, und hatten, wegen der Neuheit der Behandlung, der Lebhaftigkeit des Ausdruckes, Aufsehen gemacht, und Beifall gewonnen. Seiner Daphne gedenken wir nicht, da sie wohl nie öffentlich gemacht wurde, und als Prachtspiel bei einer fürstlichen Vermählung kaum von Andern, als den dabei unmittelbar Theilnehmenden vernommen worden ist, von denen die Meisten für das Verständniß des eigentlich musikalischen Theiles nicht reif waren, der ohnedies durch Schaugepränge und andere lärmende Feste erdrückt wurde, die den Neigungen jener Zeit mehr gemäß waren. Schon jene genannten geistlichen Werke genügten, den Meister vor andern Mitlebenden auszuzeichnen. Nun kam aber noch die Zeitgemäßheit des neuen Psalmenwerkes hinzu. Es schloß sich in dem damahls streng Lutherischen Sachsen einem gegen den Calvinismus gerichteten Unternehmen an; es stellte sich einem durch Calvin selber beförderten, in seine Kirche ausschließend eingeführten, wegen der Neuheit seiner Weisen allgemein beliebt gewordenen Psalmwerke entgegen, man darf sagen, mit gleichen Waffen, denn es bot nun, gleich ihm, auch neue Melodieen, und schien dadurch seinen bisher einzigen Vorzug ihm rauben zu müssen. Es wird sich auch in Familienkreisen, in Capellen einzelner Lutherischen Fürsten verbreitet haben, wie es denn ohne Zweifel in der Churfürstlich Sächsischen Schloßkirche bald in Übung gekommen ist, wozu der Meister selber schon während der Entstehung des Werkes vorbereitend gewirkt hatte. Wie viel davon aber allgemein kirchliche Geltung in Dresden erhalten, wie viel über des Meisters Wohnort hinaus sich verbreitet habe? ist schwer zu bestimmen. Nur einen einzigen jener Psalme, den 121sten: „Ich heb' mein' Augen

sehnlich auf"*) fand ich mit Schützens Melodie in Johann Crügers Kirchengesängen von 1649 (Nr. 132); wiewohl Crüger einzelne dieser Schützschen Melodieen, wir wollen nicht entscheiden ob wissentlich oder unwillkührlich, ganz und theilweise ausgebeutet hat. In Preußen, wohin der Beckersche Psalter sich ebenfalls verbreitet hatte, und mehrere seiner Lieder in die Kirche aufgenommen waren, zog man für sie die älteren Melodieen vor: so hat Johann Stobäus deren sechs fünfstimmig gesetzt für den 4ten, 5ten, 33sten, 39sten, 40sten, 47sten Psalm, während er andere 6, für den 37sten, 42sten, 49sten, 65sten, 75sten, 78sten Psalm mit neuen 5stimmigen Melodieen versah, und alle diese zwölf seinen, 1634 herausgegebenen geistlichen Liedern einverleibte. Ob sich diese letzten in Preußen verbreiteten, ob eine von seinem Lehrer, Johann Eccard, schon vor Heinrich Schütz für Beckers 25sten Psalm erfundene, und in eben jene Sammlung zuerst übergegangene 5stimmige Melodie, sich der Aufnahme in die dortigen Kirchen erfreut habe, wissen wir nicht. Durch Schütz selber erfahren wir, in seiner Vorrede zu der späteren Ausgabe seines Psalters, von der nun bald zu reden seyn wird, daß Herzog Adolf Friedrich zu Meklenburg-Schwerin im Jahre 1640 — neun Jahre nach Wiedereinsetzung in seine Lande, die er um 1628, eben dem Jahre des ersten Erscheinens von Schützens Psalter, als Geächteter hatte verlassen müssen — denselben „zu Güstrow durch Johann Jägers Erben aufs newe auflegen, und in Quarto gar zierlich ausgehen lassen", doch wird uns nicht dabei gesagt, daß von einer allgemeinen Einführung desselben in den Kirchen des Herzogthums dabei die Rede gewesen sei. Etwas dieser Art scheint aber Johann George der Zweite, Churfürst von Sachsen, bald nach seiner Erhebung (1656) wirklich beabsichtigt zu haben. An dem angeführten Orte erzählt uns Schütz, dieser Fürst sei „aus bekanntem Eifer, Gottes Lob auch durch eine ansehnliche Kirchenmusik auf allerhand Manieren nach dem Exempel der gottseeligen Könige Davids, Josaphats, Josias und Anderer zu befördern, auf die Christ-fürstlichen Gedanken kommen, und schlüssig worden, solch Buch in dem Churfürstenthum und Landen auch bekannt zu machen, und in Kirchen und Schulen einführen zu lassen." Doch ist aus diesen Worten kaum zu entnehmen, daß unser Psalter die bisherigen Lieder habe verdrängen, und wie bei den strengen Calvinisten der ihrige, so nun bei den Lutherischen ausschließend den Kirchengesang habe ausfüllen sollen. Es wurde wohl nur seine weitere Verbreitung, die allgemeinere Gewöhnung an ihn von der Schule aus, die gänzliche Verdrängung des Lobwasserschen gewünscht, und es mag unentschieden bleiben, ob die Hofnung sich darunter verborgen habe, den Kirchengesang allgemach auf die Psalmen beschränkt zu sehen, da man doch unter Lutherischen in keinem Falle der Festlieder würde haben entbehren können. Dem sei nun, wie ihm wolle; der damahls 71jährige, nunmehr allerdings auf dem Gipfel seines Ruhmes stehende Meister, erhielt von dem Churfürsten den Auftrag, seine frühere Arbeit nochmahls zu übersehen, sie nach seinem Gutachten zu verbessern, und durch neue Melodieen für die bis dahin damit noch nicht versehen gewesenen Psalmen zu vervollständigen. Nur aus Gehorsam gegen seinen Fürsten, nicht aus eigener Neigung ging er an diese Arbeit, welche im Jahre 1661 zu Dresden erschien (gedruckt in Wolfgang Seyferts Druckerey durch Gottfried Seyferten) mit einer Vorrede des Oberhofpredigers Jacob Weller (am 6ten November 1660) und einer eigenen des damahls 76jährigen Meisters. Er sagt dort, daß wenn man in seinem Werke etwas finden sollte, „das einige Annehmlichkeit nach sich ziehen, und dasselbe bei Einem oder

*) S. Beispiel Nr. 103.

dem Andern beliebt machen möchte, so sei es nicht seinem Vermögen, sondern allein Sr. Churfürstl. Durchlaucht Christlicher Anordnung und gnädigstem Befehl zuzuschreiben, als welcher ihn dazu veranlaßt, und zu dem ihm obliegenden, pflichtschuldigen Gehorsam angetrieben habe.“ Er habe, die Wahrheit zu bekennen, seine übrige, kurze Lebenszeit lieber mit Durchsicht und Vervollständigung etlicher, vor diesem von ihm angefangenen, andern und mehr sinnreichen Inventionen anwenden wollen. Dieses Bekenntniß, zusammengenommen mit dem, was er bereits in der früheren Ausgabe des Psalters über dessen erstes Entstehen berichtet, enthüllt uns vollkommen sein ganzes Verhältniß zu diesem Werke. Er hatte dasselbe, mindestens 28 Jahre früher, als eine leichte Nebenarbeit für Unterricht und Übung seiner Schüler, aus äußerer Veranlassung, begonnen. Das Aufsetzen solcher Melodieen erforderte, nach seiner Überzeugung, nicht eben einen Meister, der sich ja mit besserer und mehr ruhmvoller Arbeit beschäftigen könne; dergleichen Weisen vermöge endlich wohl ein Jeder hervorzubringen. Später erst wurde ihm diese Aufgabe werth, als er bei großem Herzeleid — in ähnlicher Gemüthslage als diejenige, in der Burcard Waldis fast hundert Jahre zuvor seinen Psalter gedichtet hatte — an Beckers Psalmen sich erquickte, und in die Melodieen, womit er ihn zierte (eine leichte Hervorbringung), sein Gemüth niederlegen konnte. Bald jedoch, nachdem er wiederum erstarkt war, wendete er sich zurück zu den Arbeiten, in denen er seinen eigentlichen Künstlerberuf erblickte, und vergaß dieser vorangehenden. Kurz vor dem Regierungsantritte Johann Georgs des 2ten, als seine treflichsten kirchlichen Werke fast alle erschienen waren, um 1653, war er in einer Richtung beschäftigt, die eine Rückkehr zu jenem seinem früheren Liedpsalter kaum erwarten ließ. Am 11ten August jenes Jahres schreibt er dem bekannten Caspar Ziegler von Klipphausen, „seinem freundlich vielgeliebten Herrn Schwager“, daß, so sehr er, und andere deutsche Componisten bisher vielfältig bemüht gewesen, der heutigen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zu versetzen, sie sich doch allezeit darüber beklagt hätten, „daß dasjenige genus poëseos, welches sich zur Aufsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete, nämlich der Madrigalien, bisher von den deutschen Poeten nicht angegriffen, sondern zurückgeblieben wäre.“ Er selber habe zwar ein Werklein von allerhand Poesie bißhero „zusammengeraspelt“, aber er wisse auch am besten, was es ihm für Mühe gekostet, demselben nur in etwas eine Gestalt einer Italienischen Music geben zu können. Daher freue er sich zu den deutschen Madrigalien seines Freundes, es verlange ihn gar sehr danach, und er verheiße ihm besondere Ehre von einem solchen Unternehmen. Wie weit mußte er sich daher durch des Churfürsten Auftrag von seinen Lieblingsunternehmungen verschlagen finden! Er gehorchte, aber mit innerem Widerstreben, das er gern vor sich gerechtfertigt hätte. So entstanden ihm mancherlei Zweifel, selbst als er alle Melodieen bereits vollendet, das Werk in den Druck gegeben, und einen Theil desselben durchgesehen hatte. Er wollte gehört haben, daß durch einige damahls lebende Dichter Beckers Gedichte, als den Grundsätzen der Kunst an vielen Orten entgegen, „ziemlichermaaßen angezogen, und perstringiret worden.“ Dadurch wurde er stutzig, und hielt sogar das Erscheinen des Buches zurück. Allein angesehene, verständige Leute, wie er in seiner Vorrede erzählt, belehrten ihn eines Bessern. Sie stellten ihm vor: in Kirchengesängen komme es nicht sowohl auf künstliche Formen, als eine geistreiche Umschreibung und Auslegung an; dieser habe man vor jenen billig den Vorzug zu geben. Eine solche gute Auslegung entzücke die Gedanken zu beständiger Andacht, so daß man der dichterischen Formen nicht eben gewahr werde. Auch im Singen vergnüge man sich besser, „wenn die

Worte einem recht teutschen Idiomati nicht ungleich fielen, als mit einer harten Poesie, worinnen das gute teutsche Idioma mehrmals übergangen werde.“ Dazu komme, daß Dr. Becker bei den meisten evangelischen Kirchen dadurch besonderes Lob erlangt habe, daß er seine Auslegung auf unseren einigen Erlöser und Seligmacher, Jesum Christum ganz andächtig und fleißig gerichtet habe, auf den alle Propheten und Apostel, ja die ganze heilige Schrift, allein zielten; seine Psalmen seien auch vorlängst überall bekannt, in vielerlei Formaten in öffentlichem Druck ausgegangen, und fast in Jedermanns Händen. Darum möge er (Schütz) sich an seinem Vorhaben keineswegs irre machen, sondern nach des Churfürsten Anordnung sein Werk ausgehen lassen. Diese beweglichen Vorstellungen (sagt er) hätten ihn denn bewogen, seine von dem Unternehmen eine Zeitlang abgezogene Hand wieder daran zu legen; auch sei er dadurch noch dazu angefrischt worden, daß man ihn erinnert habe, „daß auf allen Fall diese seine Melodeyen auch noch über andere, heutiges Tages, Gottlob! hochgestiegene Teutsche und Lateinische Poesie und Gesänge, welche in gleichem Genere Poeseos wie diese Psalmen aufgesetzet wären, nach eines oder des andern Beliebung, ebenermaaßen auch nicht übel zu gebrauchen seyn würden.“

Betrachten wir nun Schütz in seinem Beginnen, Fortsetzen, Wiederaufnehmen, Fallenlassen, Vollenden dieses Werkes; in demjenigen, was ihn dahin treibt, ihn davon abzieht, ihn wieder dahin drängt; in seinen Zweifeln, seinen Trostgründen; so werden wir sicher nicht voraussetzen dürfen, hier einem Erzeugnisse wahrhafter, nachhaltiger Begeisterung zu begegnen. Es ist ein aus äußeren Gründen begonnenes, gegen andere Arbeit leicht zurückgesetztes, in schwerem Kummer wieder aufgenommenes, mehr als 25 Jahre fast vergessenes, dann aus Gehorsam unter Zweifeln wieder vorgenommenes; und diese Zweifel weichen zuletzt vorzüglich einem Trostgrunde, der voraussetzen läßt, vollkommen gegen des Meisters sonstigen Sinn, ja, gegen den mit dem er das Werk zuerst begann, es sei ihm ganz lieb gewesen, daß seine Weisen nur lose an ihren Liedern hafteten, daß sie leicht davon zu trennen seien! Das Ältere, das Neuere können wir leicht in seinem Psalmbuche herausfinden, durch Vergleichung der ersten und der spätesten Ausgabe; nicht so leicht ist es, zu sondern, was von dem Früheren aus äußerer Veranlassung, was aus innerem Bedürfnisse des Gemüthes entstand. Vermöchten wir es aber auch, so würde eine solche Sonderung nur dann anziehend seyn, wenn wir deren Ergebniß zu vergleichen im Stande wären mit einem von der Kirche aufgenommenen Theile dieser Psalmweisen, und in ihrer Wahl des richtigen, zarten Gefühles uns erfreuen könnten, aus dem sie das mehr Innerliche, Wahre, der Tiefe des Gemüthes Entquollene, dem Übrigen vorgezogen hätte. Nun fanden wir aber e i n e dieser Weisen allein, über einen Bet- und Trostpsalm, vorübergehend in kirchlichem Gebrauch; eine jede Untersuchung also könnte stets nur eine erfolglose, und müßte deshalb eine überflüssige seyn. Was bei Crüger, einem Kunstgenossen, Anklang fand, was auf diesem Wege in dessen (oft nicht einmahl kirchlich gebliebene) Weisen überging, dürfen wir dabei kaum in Anschlag bringen.

Dennoch können wir von dem Werke eines so bedeutenden Meisters, und von diesem selber, nicht eher scheiden, als bis wir jenem näher getreten sind. Die ältere Ausgabe enthält, ihrem Titel zufolge, e l f ältere, und 92 neuere Melodieen: ich vermochte an diesen letzten nur n e u n z i g zu zählen. Sie beruhen, wie schon angeführt, auf 29 Strophengattungen, von denen nur sechs je einmahl, und zu keiner der aufgenommenen älteren Weisen, sondern zu Schützens eigenen, vorkommen. (Ps. 19. 24. 45. 63. 90. 111.) Unter diesen n e u e n Melodieen zeigen 32 — mehr als ein Drittel — rhythmischen Wechsel; durchgehenden Tripeltakt deren 13; Taktwechsel nur eine einzige (Ps. 45), der

aber durch die Strophe des Liedes (des Lutherischen: „Sie ist mir lieb die werthe Magd“) fast unmittelbar gegeben war. Die rhythmische Beschaffenheit der Hälfte unserer Weisen deutet daher auf volksmäßige Bestandtheile. Was ihre Tonarten betrift: so herrschen in der Gesammtheit aller Melodieen des Psalmbuches, auch die älteren mit eingerechnet, die weichen vor über die harten; jener sind 65, dieser 36 *), und ein gleiches Verhältniß zeigt sich unter den neuen, wenn wir sie abgesondert betrachten: 60 unter ihnen sind weicher, 30 harter Tonart. Erwägen wir nun, daß die auf der ionischen, äolischen, und versetzten dorischen Tonart beruhenden Melodieen im Allgemeinen mehr das Gepräge unserer modernen Tonarten tragen, das alterthümlich kirchliche aber meist nur auf den in der mixolydischen, phrygischen und ursprünglichen dorischen Tonart gesetzten ruht, und prüfen danach Schützens Weisen; so finden wir unter ihnen 19 ionische, eben soviel äolische, 23 dem versetzten Dorischen angehörende; und dagegen 3 phrygische, 11 mixolydische, 15 ursprünglich dorische: das Verhältniß des Modernen zu dem Kirchlich-Alterthümlichen stellt sich daher wie 61 zu 29, fast in gleicher Art, wie das der weichen zu den harten Tonarten. Eine jede Tonart finden wir in dem doppelten Umfange, in welchem sie bei den älteren Tonkünstlern sich darstellt; das Ionische in zwei Fällen (dem 2ten und 14ten Psalme) selbst in dem weniger gebräuchlichen Umfange von B. Nach allem diesem sind wir berechtigt von unseren Melodieen zu sagen: das altkirchliche, das volksmäßige Gepräge sind darin noch erkennbar, aber die Richtung des 17ten Jahrhunderts ist entschieden überwiegend. Das so große Vorherrschen der weichen Tonart über die harte deutet auf den Einfluß Italiens, wenn wir aus dem italienischen Psalmbuche, in welchem wir ein ähnliches fanden, darauf zurückschließen dürfen. Das Melodische tritt nicht selten zurück gegen das Deklamatorische; der Ausbildung jenes sind vielleicht eben die allgemein kirchlich verbreiteten Strophengattungen entgegen gewesen, in denen alle Psalmen Beckers gedichtet sind. Die melodischen Formen mit denen diese vorlängst bekleidet waren, hafteten an ihnen zu fest, um nicht den Tonkünstler fortwährend daran zu erinnern, so daß er, um sich ihnen fern zu halten, und Neues zu schaffen bei einem, ohnedies nicht mit voller Neigung ergriffenen Werke, zu einem unfreien, umgehenden Verfahren genöthigt war, das er nur durch Ergreifen einer anderen Art des Betonens einigermaaßen vermeiden konnte. Die harmonische Behandlung ist einfach, angemessen, und erstrebt nicht besondere Wirkung durch auffallende Zusammenstellungen fremder Dreiklänge; die Stimmenführung fließend, doch nicht ohne einzelne Fälle unbequemer, schwer zu treffender, unmelodischer Sprünge. Die meisten dieser einfachen 4stimmigen Sätze enden, melodiegemäß, mit vollen Tonschlüssen; halbe kommen nur in elf Fällen vor. Drei ältere **) phrygische Psalmweisen, und die drei von Schütz herrührenden ***) aus derselben Tonart, schließen auf diese Weise; die des 12ten endet unregelmäßig mit einem halben Schlusse in die Unterquinte ihres Grundtones †) und dasselbe würde man von denen des 10ten und 129sten Psalmes sagen können, wenn sie unbedingt für phrygische zu halten wären. Allein schon ihre melodische Fortschreitung läßt die Tonart zweifelhaft, deshalb ist die erste bei der zuvor gegebenen Übersicht den dorischen, die zweite den

*) Unter den Kirchenmelodieen älterer Zeit, welche Schützens Psalter enthält, sind sechs ionischer Tonart (S. Nr. 2. 3. 7. 9. 10. 11. in der Anmerkung Seite 221), vier phrygischer (Nr. 1. 4. 6. 8. eben da), eine (Nr. 5.) gehört der (versetzten) dorischen Tonart an. Hier also erscheint ein geringes Übergewicht der harten Tonart.

**) Ps. 51. 67. 130.

***) Ps. 41. 43. 83.

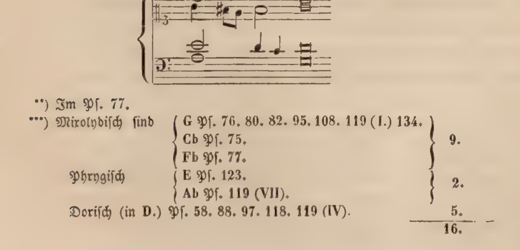
†) Es ist die Melodie des Liedes „Ach Gott vom Himmel sieh darein.“

äolischen beigerechnet worden, nach der harmonischen Behandlung ihres Endschlusses. Außer diesen kommen nur dreimahl noch Halbschlüsse vor: in der ionischen Tonart (ursprünglichen Umfanges, C) bei dem 20sten Psalm, in der versetzten dorischen bei dem 57sten, und in der mixolydischen bei dem 49sten; wenn wir es nämlich für einen Halbschluß wollen gelten lassen, wenn die Melodie, eine unregelmäßig gebildete, in der Oberterz ihres Grundtons schließende, in diese von deren kleiner Obersecunde, der Quarte ihres Grundtones, herabsteigt *), während der Baß zu diesem Gange die kleine und große Unterterz hören läßt, im Alt aber durch die der großen 6te vorgehaltene kleine 7me des ersten Tones der Unterstimme begleitet wird. Denn streng genommen ist hier ein, durch die Versetzung der Stimmen und den mangelnden Grundbaß nur unkenntlicher, voller Schluß vorhanden.

Die spätere Ausgabe des Beckerschen Psalters mit Melodieen Schützens zu jedem Psalmliede — deren acht zu acht Unterabtheilungen des 119ten Psalms — ist dadurch um 58 Melodieen, und eben so viel Tonsätze reicher geworden. Von jenen zeigen 12 rhythmischen Wechsel, Ps. 52. 54. 56. 71. 74. 88. 101. 119 (VI. VII). 142. 144. 149, Tripeltakt deren 13 (Ps. 65. 66. 75. 93. 96. 97. 106. 107. 108. 113. 119 (IV). 128. 145). Die harte Tonart erscheint in 27 Fällen, 18mahl in der Form des Ionischen, in dem 3fachen Umfange von B (3mahl), C (10mahl) und F mit vorgezeichnetem b (5mahl), und 9mahl des Mixolydischen, in dem dreifachen Umfange von G (7mahl), C mit vorgezeichnetem b (einmahl) und dem ungewöhnlichen von F mit Vorzeichnung eines b vor der 4ten Stufe, während es bei der 7ten jedesmahl besonders beigezeichnet ist **). Das Übergewicht der weichen Tonarten über die harten ist hier also nur ein ganz geringes; um vieles größer aber das der modernen (unter denen hier in zwei Fällen auch unser Emoll (Ps. 74. 102) und Cmoll (Ps. 120. 125) sich zeigt) über die altkirchlichen: diese erscheinen nur in 16 ***), jene in 42 Fällen. Vergleichen wir die Ausgabe unseres Psalmwerks von 1661 mit der von 1628 in Bezug auf die, beiden gemeinsamen Melodieen, so läßt sich nicht verkennen, daß Schütz die frühere einer sorgfältigen Durchsicht unterworfen hat. Die Melodieen sind zwar im Wesentlichen unverändert geblieben, an ihren Bässen aber ist fast bei jeder einzelnen gebessert. Es ist dabei vorzüglich auf größere Leichtigkeit der Ausführung Bedacht genommen; die tieferen Töne sind bei den einzelnen Stimmen vermieden, auch wo der die Harmonie wesentlich bedingende Gang beibehalten wurde, Ausweichungen, die vielleicht überraschend geschienen hätten, mit weniger auffallenden vertauscht,

---

*)



**) Im Ps. 77.

***) Mixolydisch sind { G Ps. 76. 80. 82. 95. 108. 119 (I.) 134. / Cb Ps. 75. / Fb Ps. 77. } 9.

Phrygisch { E Ps. 123. / Ab Ps. 119 (VII). } 2.

Dorisch (in D.) Ps. 58. 88. 97. 118. 119 (IV). 5.

16.

manchmal selbst zu Beeinträchtigung des großartigen Eindruckes. Auch an Änderungen der melodischen und rhythmischen Verhältnisse fehlt es nicht ganz; wie im Basse die äußerste Tiefe, so ist im Diskant die für gewöhnliche Stimmen unbequeme Höhe vermieden, und deshalb sind einige Schlußfälle anders gewendet. Alle diese Veränderungen dürfen wir aber nur aus dem Gesichtspunkte ansehen, daß sie das Ganze für allgemeinen Kirchen- und Schulgebrauch bequemer machen sollten; für Erhöhungen seines Kunstgehaltes, und in diesem Sinne wirkliche Verbesserungen, können sie nicht gelten.

Aus der Gesammtheit dieser Prüfung muß uns die Überzeugung erwachsen, daß Schützens Melodieen zu Beckers Psalter weder als Muster geistlicher Liedweisen überhaupt, noch insbesondere der harmonischen Behandlung der Kirchentöne gerühmt werden dürfen. Das Bezeichnende dieser letzten tritt in den meisten jener Melodieen zurück; sie fanden auch kaum örtlich einen dauernden Anklang, eine nachhaltige Verbreitung. Einer solchen wird allezeit nur das aus voller Brust, aus innerer Begeisterung Gesungene sich erfreuen, und auch dann nur, wenn es Töne anschlägt, die in den Gemüthern Aller lebendig wiederklingen. Daher das schnelle Ergreifen, Verbreiten, die unzerstörte Lebenskraft der Melodieen jener alten geistlichen Sänger, die, wenn auch ihre Namen verschollen sind, in jener Tönen fortleben. Was Schütz, der hervorragendste unter den Tonmeistern des 17ten Jahrhunderts sang, hat, weil es nicht einer solchen Quelle entströmte, die ihm stets frische Jugendkraft verleihen konnte, das Schicksal des Erlöschens, Vergessenwerdens erfahren, mag immerhin sein schöpferischer Geist in Einzelnem darin glänzend sich bewähren. Unter die Kirchensänger, die den Gemeinegesang Fördernden, Bereichernden, dürfen wir ihn nicht rechnen, und zumahl deshalb nicht, weil er dem Einflusse Italiens unterlag, weil er mit seinem Wirken und Schaffen auf einem fremden Boden wurzelte, der nur für Früchte anderer Art ein gedeihlicher war. Aber für den geistlichen Kunstgesang ist er von hoher Bedeutung, wenn auch derselbe von ihm eine Richtung empfieng, die dessen näheres Verhältniß zu dem Gemeinegesange lösend, diesen verhältnißmäßig zurückdrängte. Wie anders erscheint er aber auf jenem Gebiete, als Prätorius! Ihm lag nicht an einem bloßen sinnreichen, mannichfaltigen Spiele mit Formen, die aus Welschland stammten, wie seinem älteren Amtsgenossen in dessen letzter Zeit; er hat mit Glück gestrebt, diese Formen geistig zu durchdringen, sie durchzubilden, auszugestalten. Ton und Wort hat er gegenseitig einander eingebildet, und des Wortes rechte Kraft eben durch jene Kunst der Stimmenverflechtung erst geltend gemacht, von der man eine Weile gewähnt, daß sie dieselbe schwäche, ja zerstöre. Alles dieses aber hat er eben so wieder durch den Einfluß Italiens zu leisten vermocht, dem er mit ächt künstlerischem Sinne sich hingab, das Empfangene in einem wahrhaft treuen, deutschen Gemüthe aufnehmend und hegend, sich zu eigenem Schaffen daran erwärmend.

Der Einfluß Italiens, den wir an zwei hervorragenden deutschen Künstlern betrachteten, durch die er sich im Laufe des 17ten Jahrhunderts weiter verbreitete, war für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche ein belebender, für den Gemeinegesang ein störender. Mannichfache Lebenskeime für jenen wurden durch ihn geweckt, die erst später ihre volle Entfaltung erfuhren, aber die thätige Theilnahme der Gemeinen an dem Gottesdienste litt darunter, und der Zusammenhang zwischen ihrem Gesange und dem des Sängerchores wurde dadurch gelockert. Daß in Preußen zuerst ein solcher Zusammenhang wirksam, belebend, sich gebildet habe, eine ächt deutsche und evangelische Entfaltung heiliger Sangeskunst, in der Volksmäßiges und Kirchliches verschmolz, hoffen wir gezeigt zu haben; in diesem Sinne schuf Johann Eccard, er, die Blüthe einer älteren, diese Bahn verfolgenden Richtung, Musterhaftes, Vollendetes,

das Gewollte auch Vollbringendes. Nicht in gleichem Maaße werden wir in Schütz auf der von ihm betretenen neuen Bahn Wollen und Vollbringen als Eines finden, bei aller Größe seiner Auffassung, aller Kraft seines Strebens. Es ist ein aus einem frischen Keime mächtig aufsprossender Wuchs, der auch schon eine Blüthe gezeitigt, sie aber noch nicht vollständig entfaltet hat. Dennoch werden wir jüngere Mitlebende, wenn sie auch Einzelnes von ihm nur Angedeutete vollendeten, nicht größer nennen dürfen als ihn; er überragt sie Alle durch die mächtige Anregung, die von ihm ausgeht, und die sich allseitig, weithin, zumahl über sein Vaterland Chursachsen, und das benachbarte Thüringen erstreckt. Von dieser, wie sie auf den allgemeinen Kirchengesang, wie auf den heiligen Kunstgesang gewirkt, werden wir nun zunächst zu handeln haben. Wir kommen dann zu Zeiten, weniger einfach als jene, die wir zuvor betrachteten, in denen die äußeren Einflüsse auf den evangelischen Kirchengesang im weitesten Sinne immer mannichfaltiger werden, bis wir zu jener großartigen Erscheinung gelangen, die das Verschiedenartigste zusammenfassend, uns die eigenthümlichste Entwicklung aller Keime der Vorzeit entgegenbringt, wenn sie uns auch nicht überall als eine höhere, oder gar höchste, erscheinen kann.

Zweiter Abschnitt.

Die obersächsischen und thüringischen Sänger und Setzer.

Michael Prätorius und Heinrich Schütz nannten wir mit Recht die ersten Vermittler und Träger von Italiens Einflüssen auf den evangelischen Kirchengesang. Den Melodieen desselben impften beide Meister fremde Schößlinge ein, von dort herübergebrachte, ihrem alten, heimischen Stamme nicht lebendig entsprossene; nur in diesem Sinne dürfen wir behaupten, daß sie noch an die volksmäßige, in dem Gemeinegesange herrschende Gestalt der Liedweise ihre Kunstschöpfungen gelehnt, aber indem sie dieselben auf neue, in Italien hervorgegangene Formen des Tonsatzes gründeten, ging das Eigenthümlichste dieser Gestalt in einem fremden Wesen unter. Was nun durch die Vermittelung beider Meister, zumahl die mächtige, fast über drei Viertheile des Jahrhunderts sich ausdehnende Einwirkung des jüngeren, auf dem Gebiete des Kunstgesanges der evangelischen Kirche erwachsen sei, und wie es mittelbar zurückgewirkt auf den Gemeinegesang, welches Verhältniß zwischen beiderlei Gebieten dadurch sich festgestellt habe, wollen wir in den nächsten drei Abschnitten betrachten. Das rüstigste, erfolgreichste, bedeutsamste Streben in jenem neuen Sinne zeigt sich zunächst in Obersachsen und Thüringen, wo die Spuren jener durch Heinrich Schütz angebahnten Richtung im geistlichen Gesange und Tonsatze kräftig hervortreten; in anderer Gestalt begegnen wir ihnen in Niedersachsen, wo ein damahls hochgefeierter geistlicher Dichter, Johann Rist, einen Sängerkreis um sich bildet, in dessen Mitte selbst ein berühmter Name aus jenem obersächsischen gefunden wird, einen Kreis, der durch jenes sein Haupt angeregt, fast ausschließend die Liedform pflegt, darüber selbst ihre harmonische Ausgestaltung vernachlässigend. Der eine, wie der andere dieser, in der vorwaltenden Richtung ihres Strebens einander fast entgegengesetzten Kreise, werden in dem gegenwärtigen Abschnitte, und dem ihm folgenden uns beschäftigen; ein dritter, ergänzend, den Entwicklungsgang einer späteren Zeit vorandeutend, wird sich ihnen anschließen, zumahl auch dasjenige betrachtend, was

in anderen deutschen Landen evangelischen Glaubens, meist nur ein Abglanz jener bedeutsameren Bestrebungen, im Laufe des 17ten Jahrhunderts sich hervorgethan hat.

1. Johann Herrmann Schein.

Unter den obersächsischen Tonmeistern dieses Zeitraums glänzt nächst Heinrich Schütz vornehmlich **Johann Herrmann Schein.** Er wurde am 20. Januar 1586 zu Grünhayn in Meißen geboren, ein Sohn des dortigen Pastors Magister Hieronymus Schein, der zuvor die Stelle eines Conrectors zu Annaberg, sodann des Pfarrers zu Arnsfelt bekleidet hatte. Nach dem frühen Verluste seines Vaters brachte ihn seine Mutter nach Dresden, wo er durch Fürsprache des damahligen churfürstlichen Oberhofpredigers, Polycarpus Leyser, als Diskantist in die Hofcapelle aufgenommen wurde. In dieser Stellung verblieb er daselbst vier Jahre, wahrscheinlich von 1599 bis 1603. Am 18ten Mai des letztgenannten Jahres kam er als Alumnus nach Schulpfort, und setzte später seine Studien — wie es scheint theologisch-philologische — auf der hohen Schule zu Leipzig fort. Welche Stellung er unmittelbar nach deren Vollendung erhalten habe, ist uns nicht berichtet; wir wissen nur, daß um 1613, in seinem sieben und zwanzigsten Jahre, er durch Herzog Johann Ernst zu Eisenach, Oheim und Vormund des erst 15jährigen Herzogs Wilhelm zu Weimar, als Capellmeister an den dortigen Hof berufen wurde, allein kaum zwei Jahre dort verweilte, indem er schon 1615, nach dem Ableben des berühmten Seth Calvisius, den Ruf an das Cantorat der Thomasschule zu Leipzig erhielt, welchem er auch folgte. Dort blieb er bis an sein Lebensende; er starb 1630, ohne die Leiden zu sehen, welche der dreißigjährige Krieg bald darauf über sein Vaterland verhängte. Von allen seinen Werken ist für unseren gegenwärtigen Zweck sein „Cantional oder Gesangbuch Augsburgischer Confession", das er im Jahre 1627 zu Leipzig im Selbstverlage herausgab, ohne Zweifel das wichtigste. Wir dürfen indeß seine früher erschienenen Werke nicht übergehen, sofern sie geistlichen Inhalts sind, weil sie uns nicht allein über die Richtung seines gesammten Schaffens und Bildens aufklären, sondern auch über sein Verhältniß zu dem geistlichen Kunstgesange seiner Zeit belehren werden.

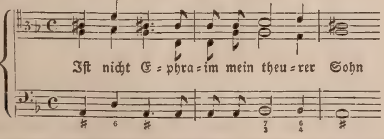
Schein hat, soviel wir wissen, Italien niemahls gesehen, aber von frühe an ist er durch die neue, seit dem Beginne des Jahrhunderts dort aufgekommene Richtung in der Tonkunst lebendig ergriffen worden, wahrscheinlich zuerst durch Prätorius', und dann Schützens Vermittelung. Denn schon sein erstes geistliches Werk — vierstimmige Concerten zu Leipzig 1612 gedruckt — zeigt ihn mit der Nachbildung damahls neuer, italienischer Formen des Satzes beschäftigt, und so nicht minder sein, drei Jahre später (1615) ebendaselbst bei Lamberg erschienenes Cymbalum Sionium. Es enthält 31 fünf-, sechs-, acht-, zehn- und zwölfstimmige Tonsätze über deutsche und lateinische geistliche Texte, eine 5stimmige Instrumental-Canzone mitgerechnet; ein liedhafter Satz, oder ein auf Kirchenweisen bezüglicher, kommt darin nicht vor. Beziehungen solcher Art treten erst in dem Werke hervor, dem er den Titel „Opella nova" beigelegt hat, und dessen erster Theil zu Leipzig 1618, der zweite eben da 1626 erschien. Beide enthalten nur concertartig gesetzte Kirchenweisen — sie werden von ihm „Geistliche Concerte" genannt, „auf jetzo gebräuchliche italienische Invention componirt." In dem ersten Theile geht er zumeist den Bicinien und Tricinien des Michael Prätorius über geistliche Lieder nach. Die einzelnen Melodiezeilen werden, mehr oder weniger genau, verzierter oder schlichter, durch zwei Singstimmen unter sich durchgeführt; eine Baß-Instrumentalstimme tritt hinzu, und ein Generalbaß stützt das Ganze, wo ohne ihn der Gesang „zu bloß

gehen würde''; diese Stimme ist durchweg beziffert. In einzelnen dieser Sätze — meist in denen zu drei Singstimmen und Baß — erscheint im Tenor die Melodie auch als fester Gesang, seltener dem Tongewebe der andern beiden Stimmen hinzutretend, meist nur die schlichte Singweise dazwischen hören lassend, zu der Begleitung des Generalbasses. Im zweiten Theile zeichnet sich ein sechsstimmiger Satz aus über die Weise des Liedes ,,Komm heiliger Geist, Herre Gott.'' Er hebt an mit einem Symphoniesatze, der von zwei Geigen, einer Flöte und drei Posaunen ausgeführt wird, und aus dem graden Takt in den dreitheiligen übergeht. Dann erscheint in der ersten Stimme (die bei dieser Stelle ausdrücklich die Bemerkung ,,Voce'' enthält) die erste Melodiezeile, und so bis zum Ende die übrigen, immer nach gleichgestaltetem, dazwischen eintretendem Tonspiele. Nur in der Einleitung zu dem Ganzen ist dies ein freies, hinter den einzelnen Zeilen der Melodie schöpft es seine Motive stets aus der ihm unmittelbar vorhergegangenen, in allerhand beweglichen, flüchtigen, die Grundzüge der Weise vielfach verändernden Gaukeleien. Ähnlich hat Monteverde, freilich nicht zu einer Singweise von bedeutendem Umfange wie die, welche Schein seinem Tonsatze zu Grunde legte, sondern zu einem stets wiederkehrenden festen Gesange von wenigen Tönen: Sancta Maria ora pro nobis, einen langen Instrumentalsatz für 4 Geigeninstrumente, zwei Zinken, drei Posaunen und die Orgel geordnet, den er einer Vesper der h. Jungfrau vor dem Hymnus: Ave maris stella, einschaltete, und dessen mannichfaltiges Tonspiel meist auf einem gleichen, von dem Gesange aber unabhängigen Grundgedanken beruht. Es hat allen Anschein, daß derselbe unserem Meister zum Vorbilde gedient hat, nur daß dieser, wenn auch dem Instrumentalsatze sein eigenthümliches, ihn dem Gesange entgegensetzendes Tonspiel bewahrend, denselben doch mit der Grundmelodie in nähere Beziehung zu bringen strebte. Immer jedoch folgt er den Spuren italienischer Meister, auch wo er mit Vorsatz im Einzelen von ihnen abweicht. In gleicher Richtung begegnen wir ihm in seiner Musica boscareccia, (deren wir nur flüchtig gedenken dürfen) ,,Waldliederlein auf Italian-Villanellische Invention fingirt und componirt'', und in dem wichtigsten seiner für den geistlichen Kunstgesang bestimmten Werke: ,,Fontana d'Israel, Israelis Brünnlein außerlesener Kraftsprüchlin Altes und Newen Testaments ꝛc. auf eine sonderbare anmuthige Italian-Madrigalische Manier ꝛc. mit Fleiß componirt ꝛc.'' Es erschien zu Leipzig 1623, mit einer Zueignung an Bürgermeister und Rath daselbst, und sollte zufolge der Vorrede des Meisters an ,,alle aufrichtigen, der Music erfahrnen, und liebhabern'' als Ersatz gelten für den 2ten Theil seiner geistlichen Motetten und Concerten, den er in der ,,instruction über seine Waldliederlein'' verheißen habe, und den ihn ,,die unerhörte, unmenschliche Theurung, bei welcher, ꝛc. nebenst der wahren pietaet, alle freien Künst und also auch die edle, jederzeit hochberühmte ꝛc. Musik sich fast desert befänden'' herauszugeben verhindere. Wir wollen diesen Entschuldigungsgrund auf sich beruhen lassen, da er eher einem Vorwande ähnlich sieht. Denn es ist viel glaublicher, Schein, der zuvor in dem Concert nach welscher Weise sich mannichfach versucht, habe nun auch einmahl eine andere Form italienischen Ursprungs versuchen, seine Kraft daran üben, sie unter seine Zeitgenossen einführen wollen. Wir dürfen es schließen aus der Zuversicht, mit welcher er in dem letzten Theile seiner Vorrede die Hofnung an den Tag legt, daß dieses Werk anderer Art, als das verheißene, dennoch den Freunden der Tonkunst willkommen seyn werde. Seine eigenen Worte, mit denen er sie ausspricht, mögen zugleich hier stehen als ein Beispiel davon, wie selbst geschätzte geistliche Dichter, gleich unserem Schein, — ihrer weltlichen Lieder zu geschweigen, deren modische Sprachmengerei unerträglich fällt — in freier, gewöhnlicher Rede damahls der pedantischen Neigung zu Gegensätzen und zu Durchflechtung der Muttersprache mit fremd-

ländischen Worten unterlagen. „Und ob ich zwar nicht ex genere illorum, (sagt er) welche nichts als ihre selbst eigenen foetus admiriren, exosculiren, veneriren, und dahero aller anderen, auch wohl oft kunstreicherer Meister ansehnliche fructus gleichsam als spurios hochmüthig despectiren, fastidiren, calumniiren; so getröste ich mich doch gänzlichen, Es werde dennoch solches, wiewohl schlechtes Werklein aufrichtigen, und ohne affect judicirenden Musicis noch wohl unter Augen kommen dürfen, und verhoffentlich nicht gar ohne gratia zurück- und abgewiesen werden.“ Schein hat in diesem achtbaren Werke, wie es Schütz in seinem Musical. ad chorum sacrum (1648) später that, jene ältere Art des Tonsatzes wieder ergriffen, die, ohne eine Hülfs-Grundstimme (Generalbaß), an die wesentlich mitwirkenden Stimmen die Forderung machte, daß sie in ihrem Zusammenklange schon allein die vollständige Harmonie darstellen sollten; er hat aber darin gestrebt, dennoch den Gang einer jeden einzelnen zwanglos und selbständig erscheinen zu lassen, ja, ungeachtet der durch alle Stimmen hingehenden Nachahmungen, jene feineren Verzierungen des Gesanges nicht auszuschließen, die sonst in der Regel nur das Concert gestattet. Darin hat er die „sonderbare Anmuthigkeit“ des von ihm gewählten Madrigalstyles gesucht, der, wie er uns hier begegnet, vor dem des Motetts durch lebhaft malerischen Ausdruck der einzelnen verflochtenen Sätze sich auszeichnet. Überall ist das Streben sichtbar nach scharf ausgeprägter Betonung des Wortes, in der aber zugleich ein selbständiger, melodischer Zug sich darstelle, der den einzuführenden Nachahmungen als kenntliche, gestaltende Grundlage dienen könne, und nach kräftig heraustretenden Gegensätzen der einzelnen Theile, aus denen das Ganze sich zusammenwebt. Darüber geht aber die harmonische Verschmelzung des Ganzen und Einzelnen in den meisten Fällen verloren, dieses letzte herrscht vor über jenes, und es mangelt ein über dasselbe gleichmäßig verbreiteter Ton. Herbe Mißklänge, wo die Worte des Textes sie irgend rechtfertigen, werden mit Vorliebe angewendet, selbst aufgesucht, und ein besonderer Reiz dadurch erstrebt, daß sie ohne Vorbereitung eintreten, ohne genügende Auflösung verklingen; so zumahl die übermäßige Quinte, und ihre Umkehrung, die verminderte Quarte *). Es ist erklärlich, daß dergleichen da am schroffsten hervortritt, wo der Text die meiste Veranlassung dazu giebt, so namentlich bei der 5stimmigen Behandlung jener Worte des Psalms: „Die in Thränen säen, werden in Freuden ärnten; sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden, und bringen ihre Garben.“ Andere Sätze, deren Texte eine solche Veranlassung nicht bieten, erscheinen harmonischer, wohlthuender; so jener: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, denn du allein Herr hilfest mir, daß ich sicher wohne.“ Von jenem Hervorheben des Ein-

---

*) Auch melodisch kommen sie vor: so im Anfange eines 5stimmigen Satzes:



Vieles dieser Art kann nur unter der Voraussetzung als ausführbar erscheinen, daß es Instrumenten an die Stelle von Singstimmen zugetheilt worden; wie denn Schein auf dem Titel des Werkes bemerkt, es sei „für sich allein mit lebendiger Stimme und Instrumenten, als auch in die Orgel, Clavicymbal &c. bequemlich zu gebrauchen.“

zelnen durch Gegensätze mag eben so wohl eine besondere Neigung des Meisters die Veranlassung gewesen seyn, als das Streben, in ein bestimmteres Verhältniß zu den Hörern zu treten, ihnen den Text des Tonsatzes, der breiteren musikalischen Ausführung ungeachtet, dadurch näher zu rücken, denselben ihnen deutlich zu machen, damit „der gebührende Effekt" erreicht werde. Dabei aber webt nun der Künstler nicht mehr rein in seinem Werke, von dem kräftigen Bewußtseyn getragen, daß er nur dem in Allen Lebenden Gestalt, Ton, Wort verleihe; er, der Schaffende, stellt sich, als Einzelner, den Aufnehmenden gegenüber, und wie damit die innere Sicherheit des Bildens getrübt wird, tritt nunmehr auch das hervor, was wir Manier nennen, das Machen um eines bestimmten äußeren Zweckes willen, gemeinhin der Art, daß der Machende, einer bestimmten Kunstfertigkeit sich bewußt, mit dieser in den Vorgrund tritt. An dieser Grenze, wo das Schaffen zum Machen wird, steht Schein in diesem Werke, wie es Jedem begegnen wird, dem Form und Inhalt nicht für Eines gelten, der vielmehr jene in einer Art Selbständigkeit zu seiner Aufgabe macht. Darum auch ist Heinrich Schütz um Vieles höher zu halten als Schein, weil jene Einheit, die wir bei Diesem vermissen, in Jenem überall sichtbar hervortritt. Dagegen möchte Schein' wiederum in der inneren Durchbildung seiner Tonsätze der Vorzug zu geben seyn, in deren Ausgestaltung er überall sinnreich, eigenthümlich, von meisterlicher Gewandtheit, sich zeigt.

Es konnte nicht fehlen, daß die eigenthümliche, im Allgemeinen auf Nachahmung der Italiener beruhende Kunstrichtung Scheins, wie sie vor Allem in seinen für die Ausführung durch den Sängerchor bei dem Gottesdienste bestimmten geistlichen Gesängen hervortritt, auf seine Behandlung der Kirchenmelodieen in engerem Sinne einen bedeutenden Einfluß üben mußte. So finden wir es denn auch in seinem mit großem Beifall aufgenommenen geistlichen Gesangbuche, das zum erstenmahle in Leipzig im Jahre 1627 erschien. Es führt den Titel: „Cantional oder Gesangbuch Augspurgischer Confession, In welchem des Herrn D. Martini Lutheri und anderer frommen Christen, auch des autoris eigne Lieder und Psalmen, sampt etlichen Hymnis und Gebetlein ꝛc.; So in Chur= und Fürstenthümern Sachsen, insonderheit aber in beiden Kirchen und Gemeinen allhier zu Leipzig gebräuchlich. Verfertiget und mit 4, 5 und 6 Stimmen componiret von Johann Hermano Schein, Grünhain, Directore der Music daselbsten ꝛc." Dieses in eigenem Verlage herausgegebene Werk widmete der Meister durch eine Zuschrift vom 11. August 1627 Bürgermeistern und Rath zu Leipzig, seinen „großgünstigen Herrn Patronen, (respective) Gevattern, und Wohlgeneigten, mächtigen Förderern." Er habe, sagt er in der Widmung, seine Sammlung unternommen, weil in einigen Gesangbüchern viel gute, gebräuchliche Lieder Luthers und anderer geistreichen Autoren ausgelassen, in andern viele ganz unbekannte, ungebräuchliche Lieder aufgenommen seien, im Mangel wie im Übermaaß also in den einen und andern gefehlt sei. Über die Ordnung in diesen Büchern, und die darin vorkommenden Tonsätze schweige er aus gewissen Ursachen ganz gern, obgleich auch dabei viel zu erinnern wäre. „Dieweil ich denn (fährt er dann fort) nicht allein verruckter Zeit in Churfürstl. Sächs. Hoff=Capellen zu Dreßden in meiner Jugend für einen Discantisten 4 Jahr lang unterthänigst; Seit dessen aber in Fürstl. Sächs. Hoff=Capellen zu Weinmar für einen Capellmeister ins andre Jahr unterthänig; nunmehr ferner in beiden Kirchen allhier zu Leipzig für einen General=Directorn der Musik ins eilfte Jahr unterdienstlich aufgewartet und gedienet; ꝛc. als habe ich mich unter andern, auff vieler Cantoren freundliches Zuschreiben ꝛc. auch über ein christliches Gesangbuch Augspurgischer Confession machen, und darin,

soviel immer müglich, mit Auslassung unnöthiger und ungebräuchlicher, und Hineintragung andächtiger, nützlicher, gebräuchlicher des Herrn Lutheri und anderer geistreicher Autoren, wie auch, uff sonderbares Anhalten meiner eigenen (respective) mit 4. 5. 6 Stimmen rc.; theils mit Corrigirung derer in den Melodieen eingerissenen Irrthümer, theils mit nothwendiger, nützlicher, gänzlicher Veränderung derselben, angezogene befindliche Defekt und Erceß abschaffen wollen rc." Dieses Unternehmen lobt die der Zueignung folgende Vorrede Polycarpus Leysers, Pfarrers zu St. Thomas in Leipzig höchlichst, und rühmt an unserm Meister, daß er die ihm von Gott in der Tonkunst verliehene „sonderbare Gabe und Gnade" zum Lobe Dessen anzuwenden beflissen sei, der sie ihm gegeben, und daß er meistentheils geistliche Lieder componirt und musicirt habe. Zu diesem Lobe bahnt eine Betrachtung eigener Art ihm den Weg. Er beginnt damit, daß nach 1 Mose 4, 21 die Musica oder Singekunst nicht von dem Häuflein der Frommen ausgegangen sei, sondern von des gottlosen Cains Nachkommen, und zwar von Jubal, „von dem die Geiger und Pfeiffer herkommen." Gott aber, von dem alle freien Künste ihren ersten Ursprung hätten, also auch die Singekunst, und der sie zu seiner Ehre angewendet wissen wolle, habe nicht zuzugeben vermocht, daß diese herrliche, herzerquickende und bewegende Kunst allein unter den Weltkindern wäre blieben, sondern habe fromme Herzen erweckt, die sie gebraucht hätten, geistliche Devotion und Freude dadurch im Innern zu erregen; wo denn Mose, Mirjam, David genannt werden, und Kraftstellen aus den Psalmen des letzten, die zum Lobe Gottes auffordern, endlich zu dem Preise unsers Schein hinüberleiten, der freilich auch Anfangs in seinem Venuskränzlein, seinen Studenten- und Waldliederlein, jenen gottlosen Cainskindern, den Geigern und Pfeiffern, sich gleichgestellt hatte.

In seiner ersten Ausgabe vom Jahre 1627 enthält Scheins Contional 286 Nummern. Sechs derselben sind nicht sowohl Lieder, als bloß prosaische Übertragungen der Nicenischen, Apostolischen, Athanasischen Glaubensformel, des Kyrie und Gloria, Sanctus, Agnus Dei, ohne Melodie; bei 74 andern Nummern wird auf schon dagewesene Melodieen zurückgewiesen. Der Singweisen des Cantionals sind daher im Ganzen nur 206, und unter diesen rühren 57, etwas mehr als ein Viertheil, von Schein selber her. Theils sind sie zu älteren Liedern neu erfundene, theils zu seinen eigenen gesungene, unter denen der Psalmlieder, Sterbe- und Begräbnißgesänge, die meisten sind; jener 23, dieser 18, zusammen 41, fast $\frac{4}{5}$ von allen.

Unter den Singweisen des Cantionals sind deren 4 — alte Kirchengesänge — nur einstimmig (choraliter) mitgetheilt; es würden also der Tonsätze im Ganzen nur 202 seyn. Allein es hat Schein sieben Melodieen (die der Lieder: Nun komm der Heiden Heiland [Nr. 1]; Vom Himmel hoch da komm ich her [Nr. 5]; Da Jesus an dem Kreuze stund [Nr. 31]; Christ lag in Todesbanden [44]; Komm heiliger Geist Herre Gott [59]; Gott der Vater wohn uns bei [64]; Wenn dich Unglück thut greifen an [196],) neben ihrer einfach-vierstimmigen Behandlung noch einmahl 5stimmig „in contrapuncto composito" gesetzt, so daß also 209 Tonsätze sich finden, von denen fünf falsi bordoni sind — mehrstimmig deklamirte Gesangsformeln, die nur in ihren Anfängen, Schlußfällen, und deren Verhältniß zu dem in der Mitte stetig festgehaltenen Tone, melodische Züge darstellen.

Eine zweite Ausgabe des Scheinschen Cantionals erschien 1645, nach seinem Tode, um 27 Gesänge vermehrt, deren jeder mit einer eigenen Melodie in mehrstimmigem Tonsatze erscheint, so daß hier der Lieder 313, der Singweisen 233, der Tonsätze 236 sind. Unter diesen letzten gehören 21

fünfstimmige und ein 4stimmiger (Nr. 299) unserem Schein an, eben so wie die ihnen zu Grunde gelegten Melodieen; 2 vierstimmige und ein fünfstimmiger seinem Amtsnachfolger Tobias Michaelis; von den letzten beiden vierstimmigen Tonsätzen des Werkes begleitet der erste (Nr. 312) das bekannte Lied Simon Graffs: „Freu dich sehr o meine Seele" und gründet sich auf die Melodie des 42sten der französischen Psalme, die dem Liede seitdem geblieben ist; der letzte ist „ein Grablied Martini Böhmens, Pfarrers zum Lauban:" Herr Jesu Christ meins Lebens Licht, dem die Weise Rex Christe factor omnium sich angeeignet findet.

Betrachten wir nun die 313 Lieder der letzten Ausgabe des Scheinschen Gesangbuches nach ihrer Bestimmung, von den weniger umfangreichen Rubriken ganz absehend, die nur 16 bis 2 Lieder enthalten: so finden wir an Festliedern 72, an Psalmliedern 54, an Katechismusliedern 18, an Sterbe- und Begräbnißliedern aber die größeste Anzahl, deren 75. Dieses Übergewicht der letzten mag ein Zeichen seyn von der trüben Stimmung jener Zeit, es findet aber seine Veranlassung auch in den Lebensschicksalen Scheins. Er war zweimahl verheirathet, und geleitete innerhalb dreizehn Jahren seine erste Gattin, drei Töchter und einen Sohn erster Ehe, zwei Töchter und einen Sohn seiner zweiten zu ihrer letzten Ruhestätte. Vielfach schmerzlich berührt durch diese Verluste, richtete er sich, dichtend und singend, wieder auf; jedem dieser Lieben hat er sein eigenes Grablied selber gemacht, eine neue Weise dazu erfunden, und diese meist fünf- oder doch vierstimmig gesetzt, als Dichter aber sich dabei stets zum Gesetz gemacht, den Liedern so viel Strophen zu geben, als die Namen der Besungenen Buchstaben hatten, mit denen allezeit nach der Reihefolge die erste Zeile jeder Strophe begonnen wurde. Mochte er nun in diesem Spiele einen Trost finden, indem jeder Buchstabe der Namen seiner Lieben ihm so ein Denkstein für dieselben wurde, mochte er dadurch auch in andern Fällen, wo er für weniger nahe Befreundete dichtete und sang, zu einem ähnlichen veranlaßt werden, mochte er überhaupt nur einer allgemein verbreiteten Neigung seiner Zeit folgen; er hat bei den, wie wir sehen, mit Vorliebe gedichteten, zahlreichen Grabliedern stets ein Ähnliches gethan, auch wo sie nur allgemeine Überschriften tragen — auf einen Seelsorger, Schuldiener, einen Ehegatten, eine Sechswöchnerin, für kleine Kindlein — ja, da selbst wo auch dergleichen ihnen fehlen.

Zeitgenossen loben Scheins Tonsatz als sehr natürlich und lieblich: unsere Zeit hat dieses Lob dahin noch gesteigert, daß er ganz köstlich, musterhaft, ächt kirchlich sei. Mir erscheint in ihm bereits ein Verfall der älteren kirchlichen Kunst, der freilich wiederum mit dem Anbrechen einer neuen Zeit zusammenhängt. Da meine Ansicht hienach von einer allgemein gewordenen abweicht, so liegt mir ob, mich darüber näher zu erklären. Kirchlich, in strengerem Sinne mindestens, können Scheins Tonsätze deshalb nicht vor andern genannt werden, weil das lebendige Gefühl für die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Tonarten bei ihm schon fast erloschen ist. Durch seine Harmonieen, mögen sie immerhin ernste und würdige genannt werden können, tritt das Gepräge jener alten Grundformen geistlichen Gesanges beinahe nirgend hervor, wenige Fälle des Phrygischen ausgenommen, wo es überhaupt nur durch gänzliche Umgestaltung zu verlöschen ist. Auch aus den Melodieen ist es oft verwischt, es sind ihnen ohne Noth Versetzungszeichen beigefügt, die keine örtlichen Singarten bezeichnen können, weil durch sie verminderte oder übermäßige Tonverhältnisse entstehen, welche, wie dem Diatonischen fremd, so auch nicht volksmäßig sind, da sie eine geregelte Beschulung der Stimme voraussetzen, um rein und richtig getroffen werden zu können. Die Vorliebe Scheins zu der übermäßigen Quinte, der

verminderten Quarte — vorzüglich dieser letzten — thut selbst hier sich hervor, und eben unter Umständen die auch dem gebildeten Sänger deren Ausführung erschweren. Denn es wird häufig von ihm verlangt, die verminderte Quarte aufsteigend anzuschlagen, während beim Niedersteigen, vornehmlich wenn alsdann der tiefere Ton wieder eine kleine Secunde über sich schreitet, schon diese Auflösung jenes Mißklanges sein Finden erleichtert. Wir wollen mit dem Meister nicht darüber rechten, wenn er in einer selbsterfundenen Weise — des Grablieds auf seine Tochter Johanna Susanna „Ich heul und wein in meiner großen Noth" — dreimahl das letztbesprochene Tonverhältniß anwendet, um für seinen herben Schmerz den herbsten Ausdruck zu finden; er wird am besten gewußt haben, was er den ihm untergebenen Sängern zumuthen durfte; aber in die Weisen der Lieder: Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt — Was mein Gott will, das gscheh allzeit — Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin, und andere, hätte er es nicht gegen deren ursprüngliche Gestalt einschwärzen sollen. Erscheint dergleichen doch, zumahl bei älteren Weisen aus den Kirchentönen, die also rein diatonisch zu fassen sind, nicht minder als eine Sprachmengerei wie diejenige, die wir in der Vorrede des Meisters zu seinem Israelis Brünnlein zu rügen fanden.

Scheins Stimmenführung hat einen guten Fluß, Geschmeidigkeit, Gelenksamkeit, allein ihr fehlt dasjenige, woran eine warhaft harmonisch entfaltende sich bewährt, die fortwährende lebendige Beziehung auf die Harmonieenfolge, so daß die in dieser bedeutsam hervorragenden Töne auch jederzeit melodisch die nachdrücklichst vor allen ausgezeichneten sind. Eine Auszeichnung dieser Art pflegt aber bei Schein in den meisten Fällen nur ein dem Diatonischen fremdes Verhältniß in die Harmonie einzuführen; man wird daher nicht erwarten dürfen, dadurch das eigenthümliche Gepräge einer kirchlichen Tonart hervorgehoben zu finden.

Seine sieben fünfstimmigen Sätze in contrapuncto composito nähern sich denen Johann Eccards im Style dadurch, daß auch in ihnen die begleitenden Stimmen ihre Motive aus der Hauptmelodie schöpfen, und unter sich in freien Nachahmungen verflochten sind, daß sie häufig in verkürzter Zeitdauer, also auch in beschleunigter Bewegung der Töne aus denen die dem Hauptgesange entlehnten Züge sich bilden, ihm, dem ernst und stetig dahinschreitenden, sich anschließen. Gegen den melodischen Fortschritt dieser Stimmen, für sich betrachtet, läßt sich nichts einwenden, Manches vielmehr daran rühmen. Wenn aber bei Eccard der Gesammtklang aller Stimmen stets als fortgehende Offenbarung der Grundtonart erscheint, und so auch das Anfangs Befremdende allezeit gerechtfertigt, ja, endlich als kühner, genialer, höchst bedeutsamer Zug erscheint; so finden wir Scheins Harmonie dagegen oft rauh, willkührlich, ja, nicht zu rechtfertigen. In der 3ten Zeile des Liedes: „Nun komm der Heiden Heiland" wird die kleine Terz mit der großen Sexte verbunden, ohne Auflösung des durch beide entstehenden Tritonus, und eben so bleibt der später erscheinende Accord der kleinen Septime ohne Auflösung*);

*)

etc.

eine Herbheit, die weder durch den Inhalt des bekannten Liedes gerechtfertigt wird, noch durch einen, sonst nicht zu erreichenden, bedeutsamen Fortschritt der Stimmen. Eben so ist der Wechsel der harten Dreiklänge von E und G gleich im ersten Takte des Liedes: „Da Jesus an dem Kreuze stund" nur auffallend, ohne Bedeutsamkeit; der Eintritt des unaufgelös'ten Mißklanges der großen Terz und kleinen Sexte des Grundtones E auf dem schlechten Taktheile, ohne alle innere oder äußere Veranlassung seines Einführens, von verletzender Schärfe; der darauf folgende Sextenaccord des weichen Dreiklanges von E unerwartet, ohne Großartigkeit; der frei eintretende Accord der kleinen Septime im vierten Takte — oder in der letzten Hälfte des zweiten, wenn wir nicht nach Viertel-, sondern Zweiviertelnoten die Takte messen — weich, modern, dem Ernste eines Kirchenliedes, zumahl über des Herrn letzte Worte am Kreuze, durchaus entgegen.*) Wie großartig und ganz im Geiste der Grundtonart — des Phrygischen — erscheint dagegen bei Eccard die unmittelbare Folge des weichen Dreiklangs von D auf den harten von E; wie kräftig macht dadurch die kleine Secunde des Phrygischen sich geltend, die in jenem eben die bezeichnende kleine Terz bildet! In dem Choral: „Christ lag in Todesbanden" begegnet uns bei Schein sechsmahl die Verbindung der großen Terz und kleinen Sexte, und in ihr jene den Meister so anmuthenden Mißklänge der verminderten Quarte und übermäßigen Quinte, die nur in seiner Vorliebe für sie eine sonst nicht weiter begründete Rechtfertigung finden. Im dritten Takte des Liedes „Wenn dich Unglück thut greifen an" hat, auf dem forthallenden Grundtone, das erste Viertel die große, das zweite die kleine Terz, das dritte wiederum die große; so deutet die Bezifferung der Grundstimme es an, als ausdrücklich vorgeschrieben. Der Fortgang der Stimmen leitet diesen Wechsel in der That ungezwungen ein, allein er bleibt doch stets ein bloßes Schillern zwischen hart und weich, ein Spiel, das dem ernsten Gegenstande mißziemt.**)

Diesem allem zufolge möchte ich nicht wagen, Schein als hohes Muster im Choralsatze aufzustellen. Es treten bei ihm Vorandeutungen einer neuen Zeit hervor, die auf den Trümmern einer älteren Kunstrichtung sich gründet, Ahnungen ihrer Vorzüge wie Gebrechen; sie erscheinen bei ihm getragen von gründlicher meisterlicher Kunstfertigkeit, einer wahrhaften Begeisterung für seinen Beruf, einem frommen und reinen Gemüth. Er bleibt eine der bedeutsamsten Erscheinungen auf seinem Gebiete, und wenn ihn seine Zeitgenossen neben Heinrich Schütz, und Samuel Scheidt, den größesten Orgelmeister seiner Tage, gestellt haben, diese Drei als „die großen S" preisend, so ist dieser Ruhm in der That ein wohl verdienter.

Wir haben in dem Vorigen gesehen, daß in unserem Meister die drei Gaben des Dichters,

*) S. Beispiel Nr. 104.

**)

Tonsetzers und Sängers sich vereinigt fanden; die früheste Ausgabe seines Cantionals brachte uns 57, die spätere noch 22 von ihm erfundene Singweisen, beide zusammen genommen also die beträchtliche Anzahl von 79. War man nun deshalb auch berechtigt ihn unter den Kirchensängern zu nennen, so hat man ihm doch von den noch in unserem heiligen Gesange fortlebenden Melodieen viele zugeschrieben, die ihm urkundlich nicht gehören. Es wird genügen, die der Lieder: O Herr mich armen Sünder (Herzlich thut mich verlangen) — Also heilig ist der Tag — Christum wir sollen loben schon — Wenn mein Stündlein vorhanden ist — Wie schön leuchtet der Morgenstern — Ach Gott und Herr u. s. w. nur zu erwähnen, und an das über sie in dem ersten Theile dieser Schrift Gesagte zu erinnern, um die Meinung, daß sie von ihm herrühren könnten, zu widerlegen. Mit Unrecht hat man ihm dagegen die Singweise des Liedes: Auf meinen lieben Gott*) (Wo soll ich fliehen hin) abgesprochen, aus der unrichtigen Voraussetzung, daß sie ursprünglich die eines weltlichen Liedes sei: „Venus, du und dein Kind seid alle beide blind ꝛc.“ Denn wir finden die Melodie dieses letzten in Bartholomäus Gesens „Ander new Opus ꝛc. 1605“ aufgezeichnet, und auf das Lied angewendet „Man spricht, wen Gott erfreut“ und können uns an ihr überzeugen, daß sie mit der unserem Meister zugeschriebenen auch nicht das Geringste gemein hat. Nur der Umstand, daß beide genannte geistliche Lieder einer gleichen Strophe sind, und einem von ihnen jene weltliche Weise angepaßt worden ist, mag zu dem voreiligen Schlusse verleitet haben, daß die, eben auf jenes erste häufiger wohl angewendete Melodie Scheins jene weltliche sei. Ausser ihr können wir als ihm urkundlich angehörend, unter den noch jetzt gebräuchlichen Kirchenweisen die des Liedes nennen „Machs mit mir Gott nach deiner Güt“ (Mir nach spricht Christus unser Held)**) die in der spätern Ausgabe seines Cantionals (Nr. 303) unter den von ihm herrührenden ausdrücklich aufgeführt steht, und die des Heermannschen Liedes: Zion klagt mit Angst und Schmerzen. Beide verdanken ihr Entstehen einer gelegentlichen Veranlassung. Jene erste Melodie erfand Schein zu dem auch von ihm gedichteten Liede für das am 16ten December 1628 gehaltene Begräbniß der Margarita Wernerin, der Gattin Caspar Werners, Rathsherrn und ältesten Baumeisters zu Leipzig; es wurde zuerst an ihrem Grabe gesungen, bei dem der Superintendent Polycarpus Leyser ihr die Leichenrede hielt. Die letzte beider Weisen sang der Meister ursprünglich für die Bestattung seiner Tochter Susanna Sidonia zu seinem Liede „Seeligkeit, Fried, Freud und Ruh“***); erst später wendete Johann Crüger sie an auf Heermanns Lied nach Jesaias. Beide Begräbnißlieder sind auf die Namen der Gefeierten gerichtet. In dem ersten hat man die Anfangsbuchstaben der ersten und dritten Zeile jeden Gesätzes zusammenzufügen, in dem zweiten die ersten Buchstaben einer jeden Strophe, um diese Namen zu finden. Ihren ursprünglichen Liedern selbst sind beide Melodieen weit überlegen, sie gehören zu den treflichsten der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts. Außer ihnen gehören Schein die Weisen der nicht allgemein kirchlich gewordenen Lieder: Lasset die Kindlein kommen (237) — Mein Herz ruht und ist stille (257) — Ich hebe meine Augen auf (175) — Drei Ständ' hat Gott der Herr (285) — die man an den bezeichneten Stellen seines Cantionals, als von ihm, zum Theil an die Stelle älterer, erfundene, freilich neben vielen andern, verzeichnet findet. Vier andere endlich

*) S. Beispiel Nr. 105.

**) S. Beispiel Nr. 106.

***) S. Beispiel Nr. 107.

die man ihm zuschreibt sind ihm auf das Bestimmteste abzusprechen. Die Melodie des Auferstehungsliedes: „Heut triumphiret Gottes Sohn“ die zuerst unter diesen genannt wird, fanden wir der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehörig, und begegneten ihr in Gesius Tonsatze bereits um 1601. Die zunächst angeführte des Himmelfahrtsgesanges: „Als vierzig Tag nach Ostern war'n“ ist weder in der früheren noch späteren Ausgabe des Scheinschen Cantionals zu finden, und soll etwa die des Osterliedes: „Erschienen ist der herrlich' Tag“ damit gemeint seyn, so wissen wir daß diese dem Nicolaus Herrmann zu Joachimsthal angehört. Die Weise des Liedes „Wer Gott vertraut hat wohl gebaut“ stammt urkundlich aus dem 16ten Jahrhundert, und was zuletzt die des Lindemannschen Liedes: „Jesu wollst uns weisen“ angeht, so wissen wir, daß dieser dasselbe auf die Weise von Gastoldi's Ballata: Viver lieto voglio gedichtet hat.

Schein's Cantional ist das erste und das bedeutendste derer, die zu Anfange des 2ten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung erschienen, und zugleich dem Zeitraume angehören mit dem die von uns zuvor geschilderte neue Richtung in der Tonkunst begann. Wie es damahls mit dem Kunstgesange in der Kirche beschaffen gewesen, versuchten wir in dem Vorangehenden darzustellen; die Verhältnisse des Gemeinegesanges um jene Zeit uns kennen zu lehren ist vielleicht eben dieses Gesangbuch das am meisten geeignete. Unter den 206 Singweisen die es (1627) mittheilt sind, wie schon angeführt, 4 alte, unverändert aufgenommene, nicht mehrstimmig gesetzte alte Kirchengesänge, und 5 bloße Gesangsformeln, nicht eigentlich liedhafte Melodieen. Von den 197 übrigbleibenden, wenn wir von diesen neun absehen, gehören 57 dem Meister an, denen als die 58ste noch die des Liedes: „Auf meinen lieben Gott“ hinzutritt; und unter 27 Melodieen, mit denen die zweite Ausgabe (1645) die frühere vermehrt, giebt sie 22 von Schein, 3 von Tobias Michaelis, 2 aus einer ältern Zeit herrührende. Das vollständige Cantional enthält also 141 dem ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung angehörende, und 83 aus dem folgenden herrührende, darunter 80 von unserem Meister erfundene, unter denen aber nur drei allgemeinere Bedeutung erhalten haben, vier nur örtlich in Gebrauch gekommen sind. Denn von allen Melodieen Scheins können wir deshalb, weil sie — zum Theil auch mit seinen Liedern — von ihm in sein Gesangbuch aufgenommen sind, noch nicht behaupten, daß sie bis zu seinem Ableben in seiner Vaterstadt gebräuchlich waren. Seine eigenen Lieder hatte er „auf sonderbares Anhalten“, nicht um dem Mangel früherer Gesangbücher damit abzuhelfen, in denen man Gebräuchliches und allgemein Beliebtes vermißte, mit ihren Melodieen in sein Cantional aufgenommen; durch neue Melodieen zu älteren Liedern hatte er die ihm mißfälligen, deren man sich bis dahin dafür bedient hatte, verdrängen, und nach seiner Meinung bessere an ihre Stelle setzen wollen; von Beiden erwartete er erst, ob sie Anklang an dem Orte finden würden, wo er in der letzten Zeit seines Lebens heimisch geworden, wo auch seine kirchliche Sammlung erschienen war. Wie gering ist aber dieser Anklang gewesen, wenn wir das, 52 Jahre nach Scheins Tode zu Leipzig herausgegebene Gesangbuch des dortigen Cantors Gottfried Vopelius betrachten, das um 1682 erschien, und nach ihm urtheilen! Mangel des Anerkenntnisses von Scheins Vorzügen dürfen wir dem Herausgeber wahrlich nicht vorwerfen, denn während er von anderen Meistern nicht über neun Tonsätze mittheilt giebt er deren allein hundert von Schein. Unter diesen erscheinen indeß nur zwei zu Psalmliedern dieses Meisters und den von ihm dazu erfundenen Weisen: Ps. 90. Herr Gott du unsre Zuflucht bist Cant. Nr. 166. — Ps. 121. Ich hebe meine Augen auf Cant. 175.; hin und wieder ist wohl ein Lied aufgenommen, dann aber auf eine bekannte Melodie verwiesen; endlich ist nur von dem Liede des Dr. Cornelius Becker: Lasset

die Kindlein kommen (Cant. 237) eine neue Weise Scheins dort zu finden, und außerdem sind von fünf Gregoriusliedern Helmbolds — also nicht eigentlichen Kirchengesängen — die von ihm an die Stelle der Melodieen Eccards und Joachims von Burgk gesetzten neuen daselbst aufgenommen.*) Aus der zweiten Ausgabe des Cantionals ist keine dahin übergegangen, nicht einmahl die jetzt so beliebte des Liedes „Machs mit mir Gott nach deiner Güt'', wie denn auch von den allgemein verbreiteten aus der ersten nur die des Liedes „Auf meinen lieben Gott'' dort erscheint, auf die auch das Lied „Wo soll ich fliehen hin'' verwiesen wird. Um die Lebenszeit Scheins waren also zu Leipzig an älteren liedhaften geistlichen Weisen seines Cantionals von 1627, nur 141 dort in Übung; von den selbsterfundenen, durch welche er jenes bereicherte, und von denen, die er ihm bis an sein Lebensende hinzufügte, fanden sich 52 Jahre nachher dort nur deren 9 noch im Gebrauch, von denen eine nur allgemeinere kirchliche Gültigkeit erhielt, fünf nicht einmahl eigentlich kirchlichen Zwecken dienten, zwei endlich sich nicht weiter verbreiteten. Der allgemeine Kirchengesang erschien also damahls dort nicht bereichert durch ihn, und der hochgefeierte Meister hatte zum großen Theil vergebens für diese Bereicherung gearbeitet. Neben den wenigen seiner Singweisen die, allgemeiner oder nur örtlich, eine bleibendere Stelle in dem geistl. Gesange der Gemeine erhielten, ist ihm also nur ein mittelbarer Einfluß auf denselben beizumessen; theils durch seine einfachen Tonsätze über ältere Melodien**), und deren künstlichere Durchführungen, theils durch seine Gesänge für den Schmuck des Gottesdienstes nach welschen Mustern und Formen, ohne Rücksicht auf dergleichen Singweisen.

2. Johannes Rosenmüller.

Unter den Sängern kirchlicher Weisen in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts pflegt man neben Schein auch **Johann Rosenmüller** mit großem Lobe zu nennen. Er war in Chursachsen geboren, wie es scheint nach den ersten zehn Jahren des Jahrhunderts, um Vieles jünger also als Schein. Von seinen früheren Lebensschicksalen ist nichts bekannt. Zuerst erscheint er 1647 zu Leipzig als Collaborator an der dortigen Thomasschule, und um ein Jahr später, 1648, als Musikdirektor und Vorsteher eines eigenen Chores neben dem Cantor Tobias Michaelis, dem Nachfolger J. Herrmann Scheins, einem durch körperliche Leiden, vorzüglich an der Gicht, meist außer Thätigkeit gesetzten, sonst achtbaren Tonkünstler. In eben diesem Jahre (1648) ließ Rosenmüller seine „Kernsprüche, meistentheils aus heiliger Schrift rc.'' zu Leipzig bei Lankisch Erben erscheinen, die er mehren Gönnern, unter ihnen auch jenem Tobias Michaelis widmete. Wahrscheinlich würde er bei seinem Geschick und seinen vorzüglichen Gaben nach dessen Tode — er starb 1657 — sein Nachfolger geworden seyn, hätte nicht eine schwere Anklage als Verführer seiner Schüler ihn 1655 in peinliche Haft und Untersuchung gebracht. Beidem wußte er sich durch die Flucht zu entziehen; er entwich nach Hamburg,

---

*) Vos ad se pueri etc. 277 Cant.
Ihr Alten pflegt zu sagen 281 —
Daß noch viel Menschen werden 282 —
Herr Gott du bist von Ewigkeit rc. 283 —
Drei Ständ hat Gott der Herr rc. 285 —

**) Als Beispiel eines solchen (Nr. 108) ist hier, zumahl wegen Behandlung des Rhythmus, der über die Melodie des Liedes der Böhmischen Brüder gewählt: „Die Nacht ist kommen rc.''

und soll von dort aus den Churfürsten Johann Georg schriftlich um Gnade angefleht, und wie man erzählt, seiner Bittschrift das Lied: „Straf mich nicht in deinem Zorn" mit der von ihm dazu erfundenen, noch jetzt unter uns fortlebenden Melodie beigefügt haben, die gegenwärtig häufiger nach dem Liede „Mache dich mein Geist bereit" genannt wird. Ist dies gegründet, so hätte er jener ihn beschimpfenden schweren Anklage sich schuldig gewußt, denn sonst würde er um Gerechtigkeit, nicht um Gnade gefleht haben; und doch konnte er noch in der Widmung seiner Kernsprüche sagen: „derjenige müsse ein lebendiger Teufel seyn, welcher, wenn er ein Miserere oder vielleicht einen göttlichen Strafspruch in einer durchdringenden Harmonie anhöre, nicht wollte nur in etwas zu Erkenntniß seiner Sünden beweget werden; diejenige Seele müßte ihr eigener Richter und Henker seyn, welche aus einem wohlklingenden Trostspruche ihr selbst unauflösliche Ketten, höllisch Feuer und die ewige Pein zusprechen und herausklauben wollte; derjenige Geist müßte nicht wohl bei Sinnen seyn, welcher wenn er von der unvergänglichen Freude des ewigen Lebens eine artige Zusammenstimmung höre, ihm doch wollte dieser Welt Wollust so sehr gefallen lassen, daß er auch nicht einmahl eine Begierde nach dem Ewigen tragen sollte." Fast möchte man glauben, schon damahls sei er von bösen Gerüchten und Anschuldigungen heimlich verfolgt worden, und habe ihnen als beste Schutzwehr seinen heiligenden, innerlich läuternden Beruf entgegensetzen wollen, mit dem die sündliche Neigung deren man ihn anklage, geschweige denn ein Verharren in derselben, ganz unvereinbar sei; seine Worte tragen zu sehr das Gepräge von Innen heraus gesprochen zu seyn, die schwerste Heuchelei, die tiefste Verderbniß müßten wir bei ihm annehmen, wenn wir das Gegentheil glauben wollten. Vielleicht werden Leichtsinn, Sinnlichkeit, unvorsichtiges Benehmen, einen schweren Verdacht auf ihn geworfen haben, dieser mag von Feinden und Neidern benutzt worden seyn, er mag sich unauflöslich verstrickt geglaubt, sich unrettbar verloren gehalten haben, und so zur Flucht, dann zu falschen Schritten verleitet worden seyn. Dem sei nun wie ihm wolle, sein Gesuch blieb fruchtlos, er floh deshalb nach Italien, wo er zumeist in Venedig verweilte, im Sinne der dortigen Tonschule sich bildend, mit Meistern verkehrend wie Rovetta, Legrenzi, Peter Andreas Ziani, daneben aber seinerseits wieder deutschen Tonkünstlern durch Unterricht forthelfend, unter denen uns Johann Philipp Krieger genannt wird. Von dort her berief ihn der Herzog von Braunschweig Wolfenbüttel — wir wissen nicht ob Herzog August, oder sein Sohn und Nachfolger Anton Ulrich — als Capellmeister nach Wolfenbüttel, und gern setzen wir voraus, entweder sei in der verflossenen Zeit seine Unschuld an das Licht gekommen, oder ein unsträfliches Leben habe einen früheren Fehltritt vergessen gemacht. Mindestens soll er bis an sein Lebensende — im Jahre 1686 — sich der allgemeinen Hochachtung erfreut haben.

Es kann nicht befremden, Rosenmüller im Allgemeinen auf demselben Wege bei seinem Schaffen und Bilden wandeln zu sehen, auf dem wir Heinrich Schütz und seine Zeitgenossen erblicken; dem von den italienischen Meistern gebahnten. Seine Jugend fiel in eine Zeit wo eine allgemeine Vorliebe für italienische Tonkunst herrschend war, wo eine neue Richtung in derselben fast aller Gemüther siegreich sich bemeistert hatte; seine Lebensschicksale führten ihn auf längere Zeit nach Italien, hielten ihn dort fest, und mußten jene Vorliebe, die ohnedies in ihm lebte, noch fester begründen. Blieb er auch dem evangelischen Glauben treu, so weilte er doch zu lange außerhalb der Gemeinschaft der evangelischen Kirche, um durch den ihr eigenthümlichen geistlichen Gesang der Gemeine zum Schaffen angeregt zu werden, oder auch nur Veranlassung zu finden, die melodische Form des Kirchenliedes mit heiligen Gesängen anderer Art lebendig in Verbindung zu bringen. Wenn wir nun in früherer Zeit, wo die Tonmeister

evangelischen Glaubens in ihren für den Sängerchor bestimmten Tonsätzen nur in der aus der alten Kirche überkommenen Art ihre Kunst für die gereinigte fortübten, ihren Werken solcher Art vorübergingen, weil sie uns nichts eigenthümlich Bezeichnendes, nichts zu der Gemeine in lebendigem Verhältnisse Stehendes boten, bis wir in Eccards Festliede zuerst etwas dieser Art erkannten, das nun in hoher Bedeutung sich geltend machte, seitdem aber stets auch das dem Kunstgesange ausschließend Bestimmte in seinem Verhältnisse zum Gemeinegesange zum Gegenstande unserer Betrachtungen machten; so verweilen wir nun auch zunächst bei demjenigen, was Rosenmüller in jenem Sinne schuf, und prüfen dann, mit welchem Rechte er auch den Sängern kirchlicher Liedweisen beigezählt werden dürfe.

Seine „Kernsprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift alten und neuen Testaments", erschienen zu Leipzig, bei Friedrich Lankischen Erben gedruckt, in den Jahren 1648 und 1653. Sie sind theils auf lateinische, theils deutsche, meist biblische Texte gesetzt, nach Concertweise, wie der Meister in seiner Widmung selber sagt; begleitet und unbegleitet, und im ersten Falle mit oder ohne Instrumentalvorspiele. Manche unter ihnen — so das In te Domine speravi, die 6 ersten Verse des 31sten Psalms — bestehen aus einer Reihe besonders abgegrenzter Tonsätze, zwischen die der erste Satz: In te Domine speravi, non confundar in aeternum (Herr auf dich traue ich, laß mich nicht zu Schanden werden) in Wiederholungen immer wieder hineinklingt, und so zu einem das Einzelne verknüpfenden Bande wird. Wo die Begleitung erscheint, zeigt sie stets wesentliche, die Fülle des Zusammenklanges, den Reichthum der Nachahmungen mehrende Stimmen. Sätze, von einzelnen Stimmen vorgetragen — so hier der des Tenors: quoniam fortitudo mea et refugium meum es tu — sind stets deklamatorisch-recitativisch gesetzt. Unter den unbegleiteten Gesängen erscheint vor allen der für Alt, Tenor und Baß dreistimmig gesetzte kräftig und schön, über die Worte: „Kündlich groß ist das gottseelige Geheimniß, Gott ist offenbaret im Fleisch, gerechtfertiget im Geist, erschienen den Engeln, geprediget den Heiden, geglaubet von der Welt, aufgenommen in die Herrlichkeit" *). Auch hier tönen die Anfangsworte in den Gesang wiederholt hinein, meist in verschiedener Tonart, und dadurch an Kraft gesteigert, das Geheimniß preisend, dessen Verkündigung den Kern des Ganzen bildet. Überhaupt liebt Rosenmüller die Wiederholung einzelner, zumeist durch Rhythmus hervortretender Sätze, zwischen einzelnen Abtheilungen eines umfangreicheren Gesanges, um das Ganze in seiner größeren Ausdehnung, bei der demnach Einzelnes schnell vorüberrauscht, besser als solches zusammenzuhalten. Dennoch sind es nicht immer die Anfangssätze, deren er sich dazu bedient. Diese bilden oft nur einen feierlichen Eingang, und dann folgt erst ein Satz, den, sei es Wechsel einzelner oder gepaarter Stimmen in der Höhe und Tiefe mit vollem Chorgesange, sei es schärfere rhythmische Ausgestaltung, besonders dazu geschickt macht, zwischen verhältnißmäßig mehr deklamatorischen Stellen öfter gehört zu werden. So in dem fünfstimmigen von zwei Geigen begleiteten Satze zu 2 Sopranen, Alt, Tenor und Baß, über die Worte: „Daran ist erschienen die Liebe Gottes unter euch", wo diese Wiederholungen sogar durch zwei, von einem Instrumental-Zwischenspiel getrennte Theile sich hinziehen. In anderen seiner Gesänge ist es der Gegensatz der Behandlung einzelner Theile, ohne Wiederholungen solcher Art, der das Ganze abrundet. So beginnt der ebenfalls fünfstimmige Satz für dieselben Stimmen, und mit gleicher Begleitung als der eben besprochene, über die Worte:

*) S. Beispiel Nr. 109.

„Danksaget dem Vater, der uns tüchtig gemacht hat zu dem Erbtheile der Heiligen im Licht", prächtig und volltönend im dreitheiligen Takte; redemäßig betont hören wir dann die Worte: „welcher uns errettet hat von der Obrigkeit der Finsterniß, und hat uns versetzet in das Reich seines lieben Sohnes", die zuletzt vollstimmig, nachdrücklich erklingen; in Nachahmung verflochten vernehmen wir den Spruch: „durch welchen wir haben die Erlösung durch sein Blut" und endlich rufen alle Stimmen in feierlichem Zusammentönen, kräftig und bedeutsam uns entgegen: „nämlich die Vergebung der Sünden." Andre Sätze sind fugirte, so der vierstimmige: ich hielte mich nicht dafür, daß ich etwas wüßte unter Euch rc., worin Rosenmüller dem Motett des Alessandro Grandi: Quasi cedrus exaltata sum, etwas nachgegangen ist. In anderen endlich, wie in dem „O Jesu nomen dulce" tritt, im Eingange zumahl, das Melismatisirende der Cantaten des Carissimi — die Anwendung längerer, die Grundmelodie dehnender Gesangsverzierungen damahls neuster Art — hervor, und stellt sich als Gegensatz dem Deklamatorischen und schärfer Rhythmisirten entgegen. Überall ist die Wortbetonung angemessen, nachdrücklich, der Tonsatz rein, die Stimmenführung fließend; nirgend finden wir Mattigkeit; bis an das Ende hin, wie es der Inhalt des Gesungenen erheischt, erfreut uns eine gleichmäßige Wärme, selbst Steigerung des Ausdrucks. Herbe, ungewöhnliche Mißklänge sind weder als Würze angewendet, noch mit Vorliebe aufgesucht, wie es Schein thut. Das Gepräge der alten kirchlichen Grundformen erscheint dagegen fast ganz erloschen, alle Sätze — wenn wir etwa phrygische Anklänge ausnehmen — beruhen auf den Tonarten unserer Tage.

Neben diesem gedruckten Werke sind aber noch eine große Menge nur handschriftlicher Tonwerke Rosenmüllers auf uns gekommen, Messen, Vesperpsalmen, Magnificat, wenige nur auf deutsche, die meisten auf lateinische Texte; wir möchten daraus schließen, daß sie um die Zeit seines Aufenthalts in Venedig entstanden sind, zumahl sie auch sämmtlich das Gepräge späterer Zeit tragen. Seine Art und Kunst verleugnet sich in keinem derselben, der veränderten Behandlung ungeachtet, die wir in Vergleichung gegen jenes, wie wir glauben frühere Werk, an ihnen wahrnehmen; unter sich stimmt in den allgemeinen Zügen der Anordnung fast jedes unter ihnen dem andern überein.

Es wäre weder mit der Bestimmung dieses Buches vereinbar, noch überhaupt für die Geschichte der Tonkunst irgend erspießlich, wenn wir alle diese zahlreichen Tonwerke im Einzelnen betrachten wollten. Es genügt für unsern Zweck, an den vorzüglichsten unter ihnen uns über dasjenige zu verständigen, worin sie der Form und Behandlungsweise nach übereinstimmen, und wodurch sie sich eigenthümlich unterscheiden.

Zunächst ist es größere Breite und Ausführlichkeit, worin sie vor den Kernsprüchen sich auszeichnen. Die einzelnen Theile sind mehr durchgebildet, man sieht, daß die moderne Form solcher geistlicher Tonwerke in ihnen immer mehr sich entwickelt und feststellt. Recht kenntlich erscheint dies in dem sechsstimmig begleiteten Psalme für die gewöhnlichen 4 Singstimmen: Lauda Jerusalem Dominum (Ps. 147 der lutherischen Bibel, V. 12—20). Zwei Geigen und Violen, jene mit 2 Zinken, diese mit zwei Posaunen zusammengehend, der Baß von der Orgel begleitet, und eine concertirende Trompete leiten ihn durch ihr Tonspiel ein, und gesellen sich dann dem Gesange. Die Worte: Preise Jerusalem den Herrn, lobe Zion deinen Gott, mit denen die Altstimme das Ganze beginnt, und deren Melodie die Trompete nachklingt, bis endlich der volle Instrumentenchor, dem Singchore nun vorangehend,

mit diesem in kräftigem Wechsel ertönt, und durch ein leise verhallendes Nachspiel schließt — diese Worte, und ihre Betonung kehren durch das Ganze oftmahls wieder, und verketten seine einzelnen Theile, in denen aus den Chorstimmen bald zwei einzelne Soprane zu zweistimmigem Gesange sich vereinen, bald zwei dreistimmige Chöre aus einzelnen der drei tieferen Stimmen gebildet, zu sechsstimmigem Wechselgesange einander gegenübertreten. Es erscheint hier etwas dem Ähnliches, das in vielen Gesängen aus den Kernsprüchen uns begegnet, nur ist es um vieles reicher ausgestattet, feiner durchgebildet, mit breiter ausgesponnenen Instrumentalsätzen durchwoben, die oft die Form selbständiger Einleitungen zu dem Folgenden annehmen, und bei denen die Trompete, singend oder munter schmetternd, sich stets auszeichnet. Ja, in der Mitte des Ganzen bringen die Worte: qui dat nivem sicut lanam etc. (V. 16. er giebt Schnee wie Wolle, er streuet Reiffen wie Aschen) uns etwas einer förmlichen Fuge Ähnliches entgegen; wie denn auch das sicut erat in principio in gleicher Art beginnt, dann bei dem „Amen" einem Wechselspiele einzelner Stimmen und Instrumente Raum giebt, das in einen andern fugirten Satz übergeht, dem endlich das zuerst gehörte Lauda sich wieder anreiht, und so das Ganze endet, es umfassend, durch dasselbe sich hinflechtend. Wir fanden im 16ten Jahrhunderte, daß Eccard bei den meisten seiner auf der Liedform beruhenden Festgesänge, in den Schlußsätzen doch eine breitere, fugirte, immer bedeutsam, nachdrücklich erscheinende Ausführung liebte. Man könnte im mehrstimmigen Satze es demjenigen vergleichen, was in älterer Zeit bei einfachen Melodieen in den Neumen sich darstellte; ist es auch nicht ein wortloses Forthallen des Gesanges wie dort, so doch stets ein mehr an den Ton Geknüpftes als an das Wort selbst; an die Melodie, wie sie das Wort deutend, und daneben eine selbständige Bedeutung gewinnend, aus den Tönen erwuchs. Ein Ähnliches erscheint hier; was aber bei jenem älteren Meister kurz und gedrängt war, breitet sich hier aus, nicht immer zu gleichem Nachdrucke wie dort, oft nur zu freiem, geistreichem Spiele. Solche ausgedehntere, fugirte Schlußsätze finden wir nun mit wenigen Ausnahmen fast bei allen diesen Psalmen und Lobgesängen. In einigen derselben tritt auch in ihrem ganzen Fortgange die Ausbildung des Einzelnen noch mehr hervor als in dem besprochenen. So in einem vierstimmigen, auf gleiche Weise als dieser begleitetem Dixit, dem 110ten Psalm: „Der Herr sprach zu meinem Herrn, setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege rc." Hier sondern von dem Singechor bei den einzelnen Versen, zuerst 4 Bässe in nachahmenden Sätzen sich aus, dann 4 Soprane, mit denen später 4 Alte wetteifern, endlich 4 Tenore, dem vollen Chore gegenübergestellt; ähnlicher Wechsel, bei dem jedoch stets gleiche Einzelstimmen anderer Art sich vereinen, und dem vollen Chorgesang entgegentreten, erneut sich durch das Ganze hin, und bildet hier, wie es anderwärts durch unveränderte Wiederholung einzelner bedeutsamer Stellen geschieht, die äußeren Umrisse der Form des Ganzen. Die Worte des letzten Verses: de torrente in via bibet etc. „Er wird trinken von dem Bach auf dem Wege, darum wird er das Haupt erheben" rc. bringen uns in dessen erster Abtheilung einen 4stimmigen fugirten Satz über eine stets in der Gegenbewegung nachgeahmte, chromatische, mit einem Gegensatze verflochtene Melodie, und diesem folgt in der 2ten ein feurig lebhaft bewegter in dreitheiligem Takte, der bei seinen Schlußfällen durch erweiterte Rhythmen sich auszeichnet. So offenbart sich überall das Streben nach Abgrenzung und Ausgestaltung des Einzelnen, nach dem Festhalten bedeutsamer Gegensätze, wo der Text sie irgend entgegenbringt, und deren tonkünstlerischer Fassung, neben der Abrundung des Ganzen durch kräftige, gestaltende Züge. Daß aber dabei die

Form auch stets durch den Inhalt bedingt wird, giebt diesen Sätzen das Gepräge ächter Kunstwerke. In den meisten derselben findet sich keine Bezugnahme auf kirchliche Melodieen, sie sind ganz frei gearbeitet. Der eben besprochene 110te Psalm, und eine andere Bearbeitung desselben für 2 vierstimmige Chöre, die von einem 5stimmigen Geigenchor, zwei Zinken, zwei Posaunen, dem Fagott und der Orgel begleitet werden, beginnen mit der Intonation des 5ten Kirchentones, dessen Erscheinen sich jedoch auf diese Eröfnung des Ganzen beschränkt. Anders ist es mit Rosenmüllers Magnificat für 2 4stimmige Chöre, 5 Geigeninstrumente, zwei Zinken, drei Posaunen. Es wird durch die Intonation des sechsten Kirchentones eingeleitet, zu einem figurirten Basse; in ähnlicher Art tritt dieselbe wieder ein bei dem „et misericordia" etc. (seine Barmherzigkeit währet immer, für und für, bei denen, die ihn fürchten) „suscepit" etc. (er gedenket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf) „sicut erat" etc. (wie es von Anfang war ꝛc.) und giebt so dem Ganzen sein Gepräge, und seine Gestaltung. Auch dadurch ist das Magnificat vor den andern Psalmen, zumahl dem die Vesper beginnenden Dixit ausgezeichnet, das am reichsten mit aller Pracht ausgestattet ist, daß es keinen fugirten Satz, auch nicht am Schlusse, enthält, sondern nur einfache Wechselchöre, wenn wir das durch kurze Melismen eingeleitete Gloria ausnehmen. So hat der Meister den demüthig frommen ältesten Gesang des neuen Bundes unterscheiden wollen vor den dem alten angehörenden, die bei ihm den ganzen Prunk des Tempeldienstes vor sich hertragen.

Unter den übrigen handschriftlichen Tonsätzen Rosenmüllers wären etwa nur drei noch mit Rücksicht auf eigenthümliche Behandlung auszuzeichnen; nicht daß die übrigen geringhaltiger wären, sondern daß sie in den allgemeinen Umrissen ihrer Gestaltung den besprochenen übereinkommen, an deren Betrachtung wir uns hier müssen genügen lassen, um nicht bei einem unserer Hauptaufgabe ferner stehenden Gegenstande zu lange zu verweilen. Meist haben diese Tonsätze eben die schon betrachteten Psalme zum Gegenstande, ohne bei der wiederholten Behandlung, trotz aller Verschiedenheit der Ausführung des Einzelnen, in der Form des Ganzen von der früheren abzuweichen; oder auch andere — Laetatus sum (Psalm 122: „Ich freue mich dessen das mir geredet ist, daß wir werden in das Haus des Herrn gehen" ꝛc.) — Credidi (Ps. 116. V. 10—19: „Ich glaube darum rede ich" ꝛc.) — Laudate pueri (Ps. 113: „Lobet ihr Knechte des Herrn" ꝛc.) — Nunc dimittis (Nun lässest du Herr deinen Diener in Frieden fahren, den Lobspruch Simeons) und andre, die uns zwar in Ton und Ausdruck, nicht aber in der Behandlung Neues entgegenbringen. Jenen dreien aber, deren wir gedachten, ist dies nachzurühmen. Der erste ist eine 4stimmige Messe, die zwar nicht eine streng kanonische genannt werden darf, wohl aber durchgehends kanonische Nachahmungen zeigt, würdig und ernst gehalten. Der 2te behandelt die 6 ersten Verse des 31sten Psalms: In te Domine speravi (Herr, auf dich traue ich, laß mich nicht zu Schanden werden); hier erscheinen fugirte Sätze, mit längeren Einzelgesängen für jede der vier Singstimmen durchwoben; so tritt der Alt auf bei der Stelle: in justitia tua libera me (errette mich durch deine Gerechtigkeit); der Tenor bei den Worten: esto mihi etc. (sei mir ein starker Fels und eine Burg, daß du mir helfest ꝛc.); der Baß tritt dann ein: Quoniam fortitudo mea (denn du bist mein Fels und meine Burg); der Sopran schließt: In manus tuas etc. (In deine Hände befehle ich meinen Geist ꝛc.). Es ist, wie wir sehen, immer eine innere Ebenmäßigkeit in den Verhältnissen der Theile des Ganzen, eine Art Strophenbau, wenn wir es so nennen wollen, den der Tonmeister durch seine Kunst der ungebundenen Rede der Schrift leiht; ähnlich dem Wechsel der Zeilen in dem Liede, und ihren Be-

ziehungen zu einander, durch welche die Stollen des Aufgesanges und der ihm gegenüberstehende Abgesang sich bilden. So werden Rosenmüllers Sätze im besten Sinne Tongebäude, und die Anschaulichkeit die sie dadurch gewinnen hat gewiß zu dem großen Beifall nicht wenig beigetragen, den sie in ihrer Zeit fanden, durch den sie auch gegenwärtig noch jeden Freund geistlicher Tonkunst anziehen, und den Grund zu dem Style der geistlichen Werke der großen Meister des beginnenden 18ten Jahrhunderts gelegt haben. Endlich liegt uns ein dreistimmiger Satz vor für 2 Soprane und Baß, dessen Worte, anfangs in ungebundener Rede, die Vergänglichkeit, die Last, das Ungemach des Weltlichen schildern, das trotz aller dieser Gebrechen dennoch den Menschen gefalle; dann aber, zu gereimten Versen sich gestaltend, die verblendeten Sterblichen zu den himmlischen Freuden hinweisen *). Wenige Gesänge Rosenmüllers kommen diesem gleich an Treflichkeit der Wortbetonung bei der feinsten Ausbildung der Melodie. Aus recitativischen, kurzen Sätzen, die das Ganze einleiten, gestalten sich melodischer ausgebildete, die das Gebrechliche der menschlichen Natur beseufzen, den vielfachen Kummer, der dieses vergängliche Daseyn untergrabe, in sanften Klagetönen beweinen, in rauheren, bewegteren Tönen, alles ihm drohende Ungemach schildern; sodann tritt ein kurzer recitativischer Satz ein für die Worte: und dennoch gefalle dieses alles, das irdische Leben Gefährdende; durch ihn wird der Übergang gefunden zu den 4 letzten Zeilen in gebundener Rede, deren Rhythmus, im $\frac{6}{4}$ Takte, die Betonung sich anschließt, an welche endlich, nach sonstiger Gewohnheit des Meisters, ein fugirter Satz zu dem „Amen" angereiht wird, der das Ganze krönt. Es ist mit sichtbarer Vorliebe gearbeitet, und, da es weder für die katholische noch evangelische Kirche zu gottesdienstlichem Gebrauche bestimmt seyn konnte, wohl eine freie Herzensergießung des Meisters, der an seiner Kunst über die ihn, wie wir hoffen schuldlos, betroffenen schweren Prüfungen sich tröstete, nach stets größerer Läuterung seines, vielleicht früher zu sehr dem Weltlichen zugewendeten Sinnes strebend.

Ein ähnlicher Geist weht in drei Liedern seines Zeitgenossen, des Rectors und späteren Predigers Johann Georg Albinus zu Naumburg (1624 † 1679), deren Melodieen man ihm zuschreibt: „Welt ade ich bin dein müde **); Alle Menschen müssen sterben; Straf mich nicht in deinen Zorn." Nur von einer derselben, der des zuerst genannten, besitzen wir noch seinen Tonsatz, in Vopelius Gesangbuche von 1682 (S. 947), mit ausdrücklicher Nennung seines Namens. Das Lied dichtete Albinus auf den Tod eines Kindes, Johanna Magdalena, Töchterlein des Archidiaconus Ludwig Abraham Teller zu St. Nicolai in Leipzig, im Februar des Jahres 1649, und es wird nach Rosenmüllers Weise und Tonsatz wohl bei deren Bestattung gesungen, vielleicht auch damahls einzeln gedruckt worden seyn. Das an der 2ten Stelle angeführte Lied findet sich zwar ebenfalls bei Vopelius, jedoch unter bloßer Verweisung auf „seine bekannte Melodey" (S. 976). Daß von Rosenmüller ein Tonsatz über dasselbe herrühre, ist nicht zu bezweifeln. Schamelius erstand aus des Licen-

*) In hac misera valle lacrymarum nihil dulce, nil jucundum. Mortales sumus, cinis et fumus; semper lacrymae et poenae, suspiria, lamenta, moerores et tormenta, gemitus et catenae; semper irata fulmina, procellae turbidae, semper horrida bella, caedes semper et vulnera! Et tamen nobis placet exilium, placent dolores, placent moerores, suspiria, poenae, tormenta, catenae!

O coeci mortales, delusi viventes
cur fugitis coelum, terrena sequentes?
Cur placent dolores, cur spinas amatis?
Aeternos ad flores cur non anhelatis?
Alleluja!

**) S. Beispiele Nr. 110.

tiaten, Professors Friedrich zu Leipzig Büchersammlung einen einzelnen Abdruck desselben, aus dem sich ergab, daß das Lied bei dem Begräbnisse des Kaufmanns [von Hensberg am ersten Juni 1652 gesungen wurde, und daß Rosenmüller den Betrübten damit eine letzte Ehre habe erweisen wollen. Wetzel, der in seinen Lebensbeschreibungen der berühmtesten Liederdichter diesen Umstand erzählt (Th. II. S. 404—407) und dabei den Beweis führt, daß man Albinus, nicht aber Rosenmüller für den Dichter des Liedes zu halten habe, legt zugleich einen, durch Schamelius erhaltenen Auszug eines Briefes von Albinus Sohne an ihn vor (vom 8. Mai 1714), worin dieser bezeugt, von seinem Vater selbst gehört zu haben, daß derselbe das Lied: „Straf mich nicht in deinem Zorn", und noch andere mehr, für Rosenmüller gemacht, wie denn auch seines Vaters Stubengeselle, der damahlige Magister und Student der Theologie, Caspar Ziegler, ein Gleiches gethan habe. Es hat mir indeß bisher nicht gelingen wollen, weder von dem einen, noch dem andern beider Lieder einen Tonsatz unseres Meisters aufzufinden, und so wird sich immer nicht mit Bestimmtheit behaupten lassen, daß deren noch jetzt übliche Weisen eben diejenigen sind, welche er zu denselben zuerst erfand, worüber auch weder Wetzel noch Schamelius sich äußern. Hat doch auch Matthias Gastritz lange Zeit für den Sänger der Weise des Schallingschen Liedes: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr" gegolten, weil er zuerst eine dazu erfand, die aber mit der später kirchlich gewordenen nichts gemein hat. Eben so wenig sahe ich Melodieen und Tonsätze Rosenmüllers zu anderen Liedern von Albinus, oder von Ziegler, den Tonsatz bei Vopelius ausgenommen. Dieser hat lange Zeit für ein Werk Joh. Sebastian Bachs gegolten, weil er aus Versehen in die von dessen Sohne Philipp Emanuel herausgegebene Sammlung seiner Choralgesänge aufgenommen war. Allein er und seine kirchlich gewordene Weise gehören Rosenmüller ohne Zweifel an. Vielleicht hat man seine Melodie auch dem Liede: „Alle Menschen müssen sterben" angepaßt, dessen Strophe mit der seinigen, bis auf die ersten beiden Zeilen des Abgesanges, übereinstimmt, welche bei ihm 7sylbige, dort 8sylbige sind, eine Abweichung, die das Anpassen sonst nicht erschwert, wie denn in manchen Liederbüchern auch gegenseitige Verweisungen des einen auf die Melodie des anderen Liedes vorkommen. Ob die gebräuchliche, eigene Weise des letztgenannten nicht vielleicht den Berliner Musicus Jacob Hintze zum Urheber habe, bleibe unentschieden; das dafür und dawider Sprechende haben wir früher erwogen. Eben so muß dahingestellt bleiben, ob das Psalmlied: „Straf mich nicht in deinem Zorn", als Werk desselben Dichters, dem die beiden andern Lieder angehören deren Melodieen Rosenmüller beigemessen werden, sich nicht später zu bequem zur Ausschmückung der Geschichte von der schmählichen Anschuldigung gegen Rosenmüller und seiner Flucht dargeboten habe, um dabei vernachlässigt zu werden. Walter mindestens, der diese Geschichte wahrscheinlich Wetzel nacherzählt, ohne seine Quelle zu nennen, erwähnt weder dieses, noch eines andern Liedes, zu dem Rosenmüller eine Melodie erfunden habe, Wetzel aber giebt keine Gewähr für seine Erzählung.

Weniges nur hat, diesem Allem zufolge, Rosenmüller für den Gemeinegesang gethan, in welchem er schon deswegen kaum recht heimisch werden konnte, weil Italien durch eine Reihe von Jahren seine Heimath geworden war. Für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche ist er jedoch um so wichtiger. Er hat die damahls allgemein beliebt gewordenen italienischen Formen, mit denen sein langes Verweilen zu Venedig ihn vollkommen vertraut gemacht hatte, in ächt deutschem Sinne lebendig ausgestaltet, ihnen dadurch erst wahres Bürgerrecht gewonnen; was die späteren großen Meister des 18ten Jahrhunderts geleistet, haben sie zumeist ihm zu verdanken. Er ist kräftig, ohne Härte; wenn er sich derselben

Mißklänge bedient, die bei seinem Zeitgenossen Schein uns mit verletzender Herbigkeit entgegentreten, so weiß er sie durch Vorbereitung, durch ungezwungene Herleitung aus dem Gange der Harmonie zu sänftigen, dem Sänger ihre Ausführung zu erleichtern, ihre Wirkung zu sichern. Sein Gesang von Verachtung der Welt giebt vor allen davon treffende Beispiele: selbst der mit seinem Lobe geizende Forkel hat diesen „eine schöne Arbeit" genannt. Ein sich erneuendes, lebendigeres Verhältniß des Kunstgesanges in der Kirche zu dem Gemeinegesange verdanken wir anderen Meistern, zumahl demjenigen, den wir uns nun zunächst vorüberführen wollen; hat aber auch Rosenmüller dazu nicht mitgewirkt, sondern mehr einseitig jenem sich gewidmet, so werden wir doch immer zugestehen müssen, daß erst dann, als frühere Künstler mit ihrer ganzen Kraft der einen und der anderen Seite sich zugewendet hatten, jene hohe Blüthe in der Vereinigung beider habe eintreten können, die erst eine spätere Zeit, und auch in nur einem besonders begabten Meister, reifen konnte. Wie es aber gekommen, daß in dieser dennoch das ächt kirchliche Gepräge nicht mehr vorwalte, wie am Schlusse des 16ten Jahrhunderts, dieses wird uns erst dann vollkommen deutlich werden, wenn wir die dazwischen liegende Bahn werden völlig durchmessen haben.

3. Andreas Hammerschmidt.

Die kirchlichen Tonsetzer, deren Werke wir zuletzt betrachteten, standen meist alle zu lebenden geistlichen Dichtern in keinem dauernden Verhältnisse, wie es in der Preußischen Tonschule, bei den Berliner geistlichen Sängern, der Fall war. Michael Prätorius, mit Ausgestaltung und Durchbildung tonkünstlerischer Formen vorzugsweise beschäftigt, und selbst geistlicher Dichter, suchte keinen andern auf, um sich ihm anzuschließen; Heinrich Schütz war freilich zuerst im Vereine mit Opitz, dann mit Cornelius Becker aufgetreten, mit jenem aber nicht als geistlichem Dichter, mit diesem als einem schon heimgegangenen, zuerst durch äußere Schicksale dazu veranlaßt, dann durch ein Gebot seines Herrn, fast widerwillig. Schein dichtete sich selber Lieder und sang deren Melodieen, nur kurze Zeit damit mäßigen Anklang findend; ob Rosenmüller zu Albinus in einer mehr als vorübergehenden, immer nur dürftigen Beziehung gestanden, ist uns selbst noch zweifelhaft erschienen. Worte der Schrift, in ihrer herkömmlichen lateinischen, oder in Luthers deutscher Übersetzung, waren diesen Meistern Aufgaben für ihre Tonsätze, denen die das Verständniß der Gemeine vermittelnde Liedform gebrach. Doch suchten sie es auf andere Weise anzusprechen: durch kräftig eindringlichen Wortausdruck, scharf bezeichnete Gegensätze, anschaulich ebenmäßigen Bau, Fülle und Pracht der Begleitung. Wir wenden uns jetzt zu einem Meister, der, die Freude und Bewunderung seiner Zeitgenossen, obgleich in nur untergeordneten Verhältnissen lebend, einen Dichterkreis um sich zu versammeln wußte, und selber einem Kreise von Tonkünstlern sich anschloß, der sich um einen damahls hochgefeierten Dichter geschaart hatte. Seine große Einwirkung auf Gegenwart und Folgezeit, sein unmittelbares Verhältniß zum allgemeinen Kirchengesange der Gemeine, veranlaßt uns, sein Streben und Wirken mit besonderer Aufmerksamkeit zu betrachten, und länger bei ihm zu verweilen.

Andreas Hammerschmidt war im Jahre 1611 zu Brix in Böhmen geboren. Über seine Eltern und deren Verhältnisse sind wir nicht unterrichtet, wie denn überhaupt nur dürftige Nachrichten von seinen Lebensumständen auf uns gekommen sind. Durch den Unterricht in der Tonsetzkunst, den er empfing, kam er, so viel wir wissen, mit keinem der damahls berühmten Tonmeister in Zusammenhang; sein Lehrer war Stephan Otto, Cantor zu Schandau, ein sonst nicht weiter bekannter Tonkünstler. Im

Jahre 1635, dem 24sten seines Alters, wurde er als Organist an die St. Peterskirche zu Freiberg berufen, vier Jahre später, am 26sten April 1639, in gleicher Eigenschaft an die Johanniskirche zu Zittau in der Oberlausitz, und dort stand er seinem Amte 36 Jahre vor mit Ruhm und Auszeichnung, bis zu seinem am 29. Oktober 1675 erfolgten Tode. Er liegt in der dortigen Kreuzkirche begraben, und seine Grabschrift nennt ihn „den edlen Schwan, der nun hienieden zu singen aufgehört habe, aber vor Gottes Thron den Chor der Engel vermehre; Deutschlands Amphion, Zittaus Orpheus!“ Es sind dies nicht leere, nur hochklingende Lobworte, an denen seine Zeit sonst sehr reich ist. Denn obgleich Hammerschmidt, seit er sein Vaterland Böhmen verlassen hatte, nur in einem kleinen Umkreise sich bewegte, und kaum die Grenzen des damahligen Churfürstenthums Sachsen überschritten haben wird, so war dennoch sein Ruhm im nördlichen protestantischen Deutschland weit ausgebreitet, wir finden ihn mit bedeutenden Männern seiner Zeit in Verbindung, von Dichtern und Kunstgenossen hoch geehrt, wie es seine in der That ausgezeichneten Gaben wohl verdienten. Da uns durch keinen äußeren Zusammenhang mit einem berühmten Tonmeister ein Faden gewährt ist, seinen Bildungsgang zu entwickeln, so werden wir diesem durch Zusammenstellung seiner Werke nach der Zeitfolge ihres Erscheinens nachzuforschen haben. Auf diesem Wege werden wir uns befähigt finden, nach den Aufgaben, die er zufolge eigener Äußerungen darüber in diesen sich stellte, oder die wir in denselben als solche erkennen, und nach dem Einflusse ausgezeichneter Vorgänger oder Mitlebenden, den wir darin wahrnehmen, seine Art und Kunst zu verstehen, und im Stande seyn, ein Bild seines Wirkens und Schaffens hinzuzeichnen.

Hammerschmidt wurde in Eccards Todesjahre geboren, und wenn wir als Beginn seiner Blüthe das Jahr 1636 annehmen, in welchem sein erstes Werk erschienen seyn soll, so hat er neben Stobäus, Eccards Schüler, zehn Jahre, neben Johann Crüger 20 Jahre gewirkt, ohne jedoch von einem dieser Meister besonders berührt zu werden. Joh. Herrmann Schein starb schon um 1630, ehe noch Hammerschmidt, damahls erst 19 Jahre alt, auf den Schauplatz getreten war; Samuel Scheidt, der berühmte Orgelmeister zu Halle (1587—1654), wirkte noch 18 Jahre neben ihm. Heinrich Schütz' lange Lebensdauer umfaßte beinahe die ganze Zeit der Blüthe unseres Meisters, dem er um 26 Jahre überlegen war, und wir werden sehen, daß er auch in persönlichen Verhältnissen zu ihm gestanden hat. Daß Hammerschmidt in den Werken dieser drei älteren mitlebenden Meister — neben denen der damahls vorzüglich beliebten Italiener — vorzüglich werde geforscht und sie sich zu eigen gemacht haben, leidet keinen Zweifel, und eben so müssen wir voraussetzen, daß Schütz, dem er noch um die Zeit der höchsten Blüthe des beiderseitigen Ruhmes nahe stand, auf ihn, den jüngeren, den entschiedensten Einfluß gehabt haben werde. Daß die Preußische Tonschule, daß Crüger und die Berliner Meister, wie es scheint, auf ihn gar nicht, oder nur unerheblich eingewirkt haben, erklärt sich bei der ersten daraus, daß sie einer älteren Richtung treu blieb, während die unserem Meister näher stehenden Tonkünstler der neuen mit der ganzen Kraft ihres Strebens anhingen; bei den letzten aus ihrer vornehmlich auf den Gemeinegesang gerichteten Thätigkeit, wogegen Hammerschmidt schon wegen seiner nahen Beziehung zu den Anhängern Italiens dieser Thätigkeit verhältnißmäßig fremd bleiben mußte.

Mit seinem ersten Tonwerke — seinem ersten Fleiße, wie es eine Anmerkung zu einem Lobgedichte Johann Bosens auf ihn nennt — trat Hammerschmidt im September des Jahres 1636 auf. Nach Walter wären es Instrumentalstücke gewesen, ohne Zweifel munterer Art, vielleicht Tänze. Denn jener Dichter, der unseres Meisters ersten Theil seiner musikalischen Andachten begrüßte, sagt in seinen

lateinischen Versen: dieser sei mit fröhlichen Melodieen zuerst hervorgetreten, als er noch unvermählt gewesen; nun, ein Ehemann, obgleich vor einem halben Jahre noch Bräutigam, habe sein neuer Stand ihm auch neue Neigungen verliehen, neben seiner Neuvermählten denke er auf neue Formen, Formen zum Preise Gottes! — Ich habe dieses Werk niemahls gesehen, auch liegt es hier außerhalb unseres Bereiches, wo nur seine geistlichen uns beschäftigen können. Als frühestes dieser Art sind die drei ersten Theile seiner Musikalischen Andachten zu nennen, die er in kurzen Zwischenräumen, in den Jahren 1638, 1641, 1642 zu Freiberg in Meißen bei Georg Beuthner zuerst herausgab. Der erste enthält 21 Tonsätze, meist über Bibelsprüche: einen einstimmigen, 15 zweistimmige, 4 dreistimmige, einen vierstimmigen, die unter der Benennung „geistlicher Concerten" zusammengefaßt sind. In den zwei- und mehrstimmigen, welche, dem Wesen dieser Form des Tonsatzes zufolge, nur für Einzelgesang bestimmt sind, wetteifern die verbundenen Stimmen in sangbaren, freien Nachahmungen, indem sie sich auf eine nur begleitende Generalbaßstimme stützen. Liedhafte Form der diese Sätze regelnden Grundmelodie kommt nur in drei Fällen vor: bei dem Reimspruche (Nr. 5.)

O frommer Gott, Herr Jesu Christ,
Weil du so gar barmherzig bist,
Ich bitte dich demüthiglich,
Mit deinem Trost erquicke mich!
Gieb mir nach diesem Kreuz und Leid
Die ew'ge Freud' und Seligkeit,

und den beiden Liedern „Verleih uns Frieden gnädiglich ꝛc. Gieb unsern Fürsten" ꝛc. Der schöne Fluß der Stimmen, ihr angenehmer Gesang, die wechselnde, doch stets ungezwungen fortgeleitete Harmonie in diesen Sätzen, wird damahls schon die Aufmerksamkeit auf den jungen Meister gelenkt, und ihm Beifall gewonnen haben. Dennoch wollte er in dem 2ten Theile dieses Werkes (1641) nicht in derselben Art fortfahren, sondern in neue Verhältnisse nunmehr eingetreten, an einer andern aus Italien stammenden Form zeigen, daß er ihrer aller Meister sei. Die 34 Sätze dieses zweiten Theiles nämlich sind Geistliche Madrigalien genannt; die 12 ersten zu 4, die folgenden bis Nr. 30 zu 5, die letzten 4 zu 6 Stimmen; zwar mit einem Generalbasse versehen, der jedoch nur für die Leitung des Ganzen durch den Organisten dient, und zur Vollständigkeit der Harmonie nicht erforderlich ist. Auch hier sind es zumeist biblische Sprüche, die den Gesängen zu Grunde liegen, mit Ausnahme von acht Fällen. Die Nummern 8 bis 12 einschließlich behandeln den 7ten, 8ten, 9ten, 13ten und 15ten Vers des Weihnachtliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her" 4stimmig, jedoch mit Übergehung seiner bekannten Kirchenmelodie; eine zweite, sechsstimmige Behandlung von dem siebenten Verse desselben Liedes findet sich unter Nr. 33. Zu fünf Stimmen endlich hat der Meister das Psalmlied Erhard Hegenwalds „Erbarm dich mein o Herre Gott" (Nr. 16) und Hans Sachsens Trostlied: „Warum betrübst du dich mein Herz" gesetzt. Jenes unter Beibehaltung seiner phrygischen Kirchenmelodie, deren flehenden Ausdruck im Beginn der ersten Zeile er durch chromatisch aufsteigende, eingeschaltete Halbtöne zu steigern gesucht hat, und die auf solche Art veränderte Melodiezeile durch das Ganze hin der Durchführung der übrigen einflicht, um das Gepräge des dringendsten, hülfsbedürftigsten Flehens für dasselbe zu erreichen.*) In dieser Steigerung des Ausdruckes, auf welchem

*) S. Beispiel Nr. 111.

Wege sie auch geschehe, liegt eben das Bezeichnende des Madrigalischen, das im Style sonst dem Motettenhaften übereinkommt. Auf eine andere Weise hat Hammerschmidt ein Gleiches bei dem Liede Hans Sachsens erstrebt. Er schließt sich hier der bekannten Melodie desselben nicht an, sondern erfindet eine neue dazu, deren einzelne Zeilen er nachahmend durchführt, die herben Mißklänge der verminderten Quarte und übermäßigen Quinte, die durch Verbindung der großen Terz mit der kleinen Sexte entstehen, zu Schärfung der Harmonie benutzend. Hat er aber eine solche Durchführung zu einem Ruhepunkte geführt, so schaltet er nun die Worte ein „Lebet doch unser Herr Gott noch" die von allen Stimmen in gleicher Bewegung kräftig ausgerufen werden, durch sogenannte Capellchöre, die er in einzelnen Fällen (16) zu Hervorheben der Gegensätze anwendet, noch verstärkt: ein Ruf des Trostes, der die Lehre des Liedes um so fester einprägen soll. Hat nun auch Hammerschmidt hier selbst übellautende Tonverhältnisse für die Wirkung des Ganzen nicht verschmäht, so wollte er sie doch nur mit Maaß angewendet wissen, und zumahl nicht dulden, daß der begleitende Organist nach Gutdünken deren Herbheit noch mehr schärfe. Deshalb enthält das Vorwort der Generalbaßstimme die Bemerkung: es werde dort an einzelnen Stellen ein * zu finden seyn; es solle dem Organisten andeuten, daß er hier auf das durch die Ziffern Angedeutete sich lediglich zu beschränken habe. Denn im Allgemeinen könne der Setzer seine Meinung in Beziehung auf den Text nicht völlig durch die Bezifferung klar machen, auch möge dieselbe schwerlich, es sei denn durch ein gutes Gehör, errathen werden; an den bezeichneten Orten aber würde der Organist, wenn er (deuten oder errathen wollend) mehr dazu griffe, einen härteren Klang verursachen, der doch verhütet werden müsse. Wiederum anderer Form sind die Gesänge des dritten Theiles der Musikalischen Andachten, der im folgenden Jahre (1642) erschien. Der Meister nennt sie auf dem Titelblatte „Geistliche Symphonieen mit 1 und 2 Vocalstimmen, zwei Violinen sampt einem Violon, nebenst einem Generalbaß für die Orgel, Lauten, Spinet ꝛc. componirt." Diese Begleitung, der Verein, das Zusammenklingen des Gesanges und Tonspiels, bildet hier das Bezeichnende, und rechtfertigt den angewendeten Namen. Sie beschränkt sich auf die in der Aufschrift genannten Instrumente, mit Ausnahme von zwei Fällen. Dem Gesange Nr. 19 „Gott sei mir gnädig" sind zwei Posaunen an die Stelle der Geigen beigegeben, und Nr. 30 „Preise Jerusalem den Herrn" wird statt der zweiten Geige von einem Fagott begleitet. Eben so sind es nur zwei Fälle in denen der Meister liedhafte Melodieen seinen Tonsätzen zu Grunde gelegt hat: einmahl den letzten Vers des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Wie bin ich doch so herzlich froh) das andremahl ein Neujahrslied „Nun treten wir ins neue Jahr." (Nr. 1, 26.) In diesen drei ersten Theilen des besprochenen Werkes hat, sowohl in den Aufgaben, als in Behandlung der für ihre Lösung gewählten Form, Hammerschmidt meist Schütz zum Vorbilde genommen. Es sind vorzüglich Bibelworte die er behandelt, in vier Fällen nur, ausnahmsweise, bekannte Kirchenmelodieen; in sechs andern geht er von den bekannten Weisen geistlicher Lieder ab, und erfindet neue für dieselben. Steht er in großartiger Auffassung seiner Aufgabe zurück hinter seinem Muster, so übertrift er doch den älteren großen Meister in einer gewissen Leichtigkeit und Gewandtheit der Stimmenführung, einschmeichelnder Sangbarkeit, in jener Gefälligkeit und Annehmlichkeit, die den Hörer bald gewinnt. Es sind aber auch nicht jene allgemeinen Züge nur, die ihn auszeichnen. Jene melodische, durch Chromatik im Ausdrucke gesteigerte, in die mehrstimmige Ausführung einer Kirchenmelodie hineingeflochtene, sie zuletzt auch beschließende Wen=

dung; jener, die Ruhepunkte einer selbsterfundenen, in Stimmenverwebung durchgebildeten Melodie unterbrechende, dem Inhalte ihres Liedes sich anschließende Ruf, sind zugleich die Keime, aus denen ihm später eigenthümliche Bildungen erwachsen, und ein neues Verhältniß des geistlichen Kunstgesanges zu dem Gottesdienste anbahnen.

Den ersten dieser drei Theile, die Hammerschmidt bei demselben Freiberger Verleger herausgab, hat er, damahls noch Organist im Dienste jener Stadt, dem dortigen Amtschößer, dem regierenden Bürgermeister, dem Cämmerer, Stadtrichter und zweien Rathsherrn daselbst (am ersten Februar 1638) gewidmet, unter denen einer, Wolf Graun, den Namen eines hundert Jahre später ausgezeichneten Künstlerpaares trägt. Der 2te ist seinen neuen Gönnern zu Zittau, seinem nunmehrigen Wohnorte, den dortigen Bürgermeistern zugeeignet. Von den 31 Tonsätzen des 3ten Theiles trägt jeder einzelne den Namen eines seiner Zittauer Beschützer und Freunde, als diesem besonders zugeeignet; unter ihnen finden wir den Schulrektor Christian Keimann, dem er später als seinem Dichter sich oft anschloß (Nr. 11) und den Cantor Simon Crusius (Nr. 25). Prangte der erste Theil mit 7 Lobgedichten zu Ehren des Meisters, der 2te mit deren 6, nach Gewohnheit jener Tage, so bringt uns der dritte nur ein einziges, er belehrt uns aber auch durch die am ersten Mai 1642 niedergeschriebene allgemeine Zueignung, daß der wachsende Beifall, den des Meisters Gesänge gefunden, ihm auch Neider und Mißgönner erweckt habe, worüber er von da an zu klagen beginnt. Seinen Beschützern verdanke er — heißt es darin — daß seine geistlichen Symphonieen gute Gunst erlanget, und sowohl öffentlich in den Kirchen, als bei andern vornehmen Zusammenkünften freundlich beliebt worden, gegen die widerwärtigen Urtheile seiner der Musik unerfahrenen, und daher erwachsenen Feinde. Manches Urtheil dieser Art mochte auch daher rühren, daß besondere Arten des Vortrages, zumahl in der Begleitung, den Ausführenden fremd waren, ihnen unbequem fielen, der eine und andere Satz daher seine Wirkung verfehlte. So hatte er den Geigen je 4 und 4 Achtel, durch einen darüber gesetzten Bogen verbunden, vorgeschrieben; diese sollten mit dem Bogen des Instruments auf einen Strich (gleichwie ein Tremulant in einer Orgel) gemacht, und die schleifende Manier dabei wohl in Acht genommen werden; eine Neuheit, die manchen nach damahliger Art herkömmlich geschulten Geiger in Verlegenheit gesetzt, und ihn veranlaßt haben mag, die Unvollkommenheit seines Vortrags, den schlechten Erfolg des Ganzen, eher dem Tonsetzer zuzuschreiben als sich selber.

Die Reihe des Erscheinens der späteren Theile seiner Musikalischen Andachten unterbrach Hammerschmidt durch Herausgabe eines Werkes anderer Art. Es wurde von den Erben des verstorbenen Hofbuchdruckers Gimel Berg zu Dresden im Jahre 1645 verlegt, und führt den Titel: „Dialogi oder Gespräche zwischen GOTT und einer gläubigen Seelen, auß den biblischen Texten zusammen gezogen und componiret in 2, 3 und 4 Stimmen, nebenst dem Basso continuo.“ Der Meister hat es durch seine Zuschrift vom 20. April 1645 fünfen seiner Freunde und Gönner zu Freiberg, Görlitz, Dresden und Schandau, wo er den ersten Unterricht in der Tonkunst empfangen hatte, gewidmet, „aus Dankbarkeit wegen ihm erzeigter Ehre, und beharrlicher Gewogenheit,“ zugleich aber auch als der Tonkunst „Selbstkundigen und Wohlerfahrnen.“ Für Andere, „Günstige, der Musik Zugethane“ hält er noch die Bitte nöthig, „wo ein Tenorzeichen in dem Instrumentalbasse stehe, die Noten in der gezeichneten Höhe, und nicht eine Octave tiefer zu spielen.“ Man sieht, daß er durch verkehrten Vortrag seiner Tonsätze oft zu leiden gehabt haben mag. Der Tonsätze sind im Ganzen zwei und zwanzig: 10 zu zwei Stimmen, 10 zu

deren drei, und 2 zu vieren. Immer sind Bibelsprüche einander so entgegengestellt, daß sie Gespräche bilden; Gebet und Verheißung, Weissagung und Erfüllung stehen gegenüber. Auch erscheinen längere Stellen der h. Schrift die Rede und Gegenrede enthalten, wie das Gespräch Maria's und des verkündenden Engels (Nr. 19); eben so lateinische Sprüche und Verse, wie das 3stimmige Miserere, das 4stimmige Benedicam. Vor allen zeichnet sich der 2stimmige Tonsatz Nr. 10 für Sopran und Tenor aus. Hier hat Hammerschmidt zwei geistliche Lieder und ihre kirchlichen Melodieen gesprächsweise verbunden. In der tieferen Stimme erscheint der Choral:

Was mein Gott will, das gscheh allzeit*),
Er wählet stets das Beste rc.

in der höhern, (mit leiser Umänderung des Textes) jener andere:

Auf deinen lieben Gott
Trau nur in Angst und Noth
Er kann dich allzeit retten rc.

Es leuchtet ein, daß eine solche dauernde Verknüpfung zweier verschiedener Melodieen nur zu erreichen war durch Einschaltung von Zwischensätzen, an denen die Harmonie fortgeleitet wurde, durch Veränderung der rhythmischen Verhältnisse beider Singweisen, durch alles dasjenige endlich, dessen schon frühere Tonsetzer bei künstlicher und länger ausgesponnener Stimmenverwebung sich bedienten. Man darf gestehen, daß auf diesem Wege die Verknüpfung des Ungleichartigen in sofern hier wohlgelungen ist, als die melodisch bezeichnenden Stellen beider Singweisen sich deutlich hervorheben, so wie die einander entsprechenden Worte der beiden Lieder; nur die Harmonie die aus diesem Vereine hervorgeht erscheint dürftig und eintönig, so viel auch geschehen ist, ihr Mannichfaltigkeit zu geben. Sollte die Aufgabe in ihrem ganzen Umfange gelös't werden, so mußte die in einer jeden beider Melodieen verschlossene Harmonie als (es so auszudrücken) ihr inneres Bewußtseyn, ihre nach Außen hin zu offenbarende Seele, auch durch ihre Verknüpfung mit der andern geweckt werden können; dieses aber, wie es nicht geschehen ist, kann auch kaum für möglich gehalten werden, und es ist sehr zweifelhaft, ob selbst Johann Sebastian Bach, der größeste Meister in sinnreichen Verflechtungen solcher Art, hier mehr würde haben leisten können, als Hammerschmidt gethan hat: alle Unebenheit, alle Störung des Flusses der Stimmen zu vermeiden, und jede Gelegenheit wahrzunehmen, wo neben diesem, doch nur negativen Vorzuge, dem Gesange auch der positive einer Mannichfaltigkeit des Zusammenklanges gegeben werden konnte. Merkwürdig aber bleibt allezeit dieser Versuch, auch dem Hörer den Sinn und die Bedeutung einer solchen Aufgabe klar zu machen, und auf früher Dagewesenes fortbauend, das selbst bei der sinnreichsten Verknüpfung, dieses Ziel doch nicht hatte erreichen können, den Gesang der Gemeinen mit den schwierigsten Leistungen der contrapunktischen Kunst in ein solches Verhältniß zu bringen, daß diese nicht von den Kunstgelehrten allein zu durchschauen wären, und nur für sie von Werth bleiben dürften.

Noch in demselben Jahre erschien ein zweiter Theil dieses Werkes in demselben Verlage, durch die Widmung vom 29sten September 1645 dem Obristlieutenant im Arnheimschen Regiment zu Fuß, Georg Heinrich von Bischoffheim zugeeignet. Hier zum erstenmahle gesellt sich Hammerschmidt durchweg einem geistlichen Dichter, dem damahls seit sechs Jahren heimgegangenen, gefeierten Opitz,

*) S. Beispiel Nr. 112.

in zwölf Sätzen einzelne Theile aus dessen hohem Liede betonend: ihrer fünf zweistimmig für Sopran und Tenor, deren sieben einstimmig, und zwar 4 für eine Sopran=, 3 für eine Tenorstimme, alle durch 2 Geigen und Baß begleitet, mit Ausnahme eines einzigen, wo den begleitenden Geigen noch eine Flöte hinzutritt. Hier werden nun strophische Gedichte behandelt, und dadurch bildet die Behandlung sich nothwendig in die Arienform hinein. Gewöhnlich beginnt ein einleitendes Tonspiel; in den Sätzen für 2 Stimmen wechseln dann begleiteter und unbegleiteter Einzelgesang mit kurzen Symphonieen, und ein begleitetes Duett schließt das Ganze. Die Form des Gespräches wird nicht immer durch die betonten Gedichte gewährt, sie ist oft eine rein tonkünstlerische, an melodischen Zügen sich gestaltende. In dem einleitenden, und die einzelnen Sätze durchwebenden Tonspiele antwortet ein Instrument, nachahmend oder wiederholend, den vorangehenden Wendungen des andern; in dem Einzelgesange leitet ein Gespräch solcher Art sich ein zwischen der Singstimme und den Instrumenten, und werden nun zwei Singstimmen einander verbunden, so führen sie es fort, während auch die Begleitung daran theilnimmt. Angehängt sind diesen 12 Sätzen aus dem hohen Liede noch drei, ausdrücklich mit der Benennung „Aria" bezeichnete: einer für einen Tenor durch 2 Geigen und Baß begleitet, ein andrer für zwei Soprane mit gleicher Begleitung, ein dritter unbegleiteter für zwei Soprane und Baß. Im Style sind diese Sätze von den übrigen kaum unterschieden: jene sind eine Verkettung mehrer arienhafter, durch Tonspiel eingeleiteter und damit durchwobener Sätze, während uns in diesen nur ein einziger Satz solcher Art begegnet. Es finden sich hier die ersten Keime jener Behandlungsweise, welche der Meister späterhin mit großer Vorliebe wählte, worin er vor Allen sich auszeichnete, die ihm die allgemeinste Gunst gewann.

Diesem Werke, das auf kurze Zeit die Reihe der einzelnen Theile von Hammerschmidts Musikalischen Andachten unterbrach, schloß sich nun, im folgenden Jahre (1646) der Vierte Theil dieser Sammlung an. Der Meister gab ihn wiederum dem früheren Drucker zu Freiberg in Verlag, und widmete ihn laut Zueignung vom 1. Mai 1646 „den Edlen, Hoch=Ehrenvesten auch Mannhaften Herrn Moritz Schwaben und Christian Reichbrodten, Churfürstlicher Durchlaucht zu Sachsen wohlbestallten geheimbden Krieges Secretarien." Hier erhalten wir nun auch sein Bildniß in ganz artigem Kupferstiche: an dem gescheitelten, wohlgelockten, von beiden Seiten auf einen Spitzenkragen herabwallenden Haare, dem zierlich in die Höhe gestutzten Knebelbart, dem modisch aufgeschnittenen Wamse erkennen wir Sorgfalt für seine äußere Erscheinung, und mehr lebenslustig als ernst blickt er aus seinen Augen hervor. Unter dieses Bild hat August Buchner, Professor zu Wittenberg, ein damahls als Lehrer der Dichtkunst in allgemeinem Ansehen stehender Mann, eine Unterschrift, (zugleich ein Lobgedicht) gesetzt, die, nachdem sie es gerühmt, damit schließt:

> Doch sähest du zugleich das was die Finger rühret
> und höretest sein Spiel, nun er ein Lied richt' ein,
> Du sprächst: was für Gewalt nur Sinn und Herz entführet?
> Dies ist nicht Menschen Thun, Apollo wird es seyn!

Wir sehen, schon damahls stand der Meister in hoher Achtung, bedeutende Mitlebende bewarben sich um ihn, drückten ihm ihre Bewunderung aus. Buchner erscheint hier zum zweitenmahle schon als sein Lobredner: bereits zu dem zweiten Theile seiner „Gespräche" hatte er ihm in preisenden Zeilen Glück gewünscht. Hier gesellt sich ihm noch ein zweiter Dichter zu gleichem Endzweck mit sieben Strophen, der Leipziger Bürgermeister Christian Brehme; und, gleich Buchner zum zweitenmahle, der Zittauer Rektor

Christian Keimann, einer seiner näheren Freunde wie es scheint. Hammerschmidt bezeichnet selber dieses Werk mit dem Namen: „Geistlicher Motetten und Concerten.“ Er drückt sich darüber in dem Vorworte „an den Music liebhabenden Leser“ folgendermaaßen aus: Alle Künste, und mit ihnen die Musik, seyen heut zu Tage höchst gestiegen, und man höre nun über diese die abweichendsten Urtheile. Einigen beliebten nur die Concerten, sie zögen dieselben den Motetten vor; Andere hörten viel lieber ein vollstimmiges Motett, und verwürfen die Concerte gänzlich. „Ob nun wohl — fährt er fort — meines Erachtens die Concerten billigst höchst zu loben, alldieweil nicht allein in denselben durch deutlich und rein aussprechende Sänger der Text besser zu vernehmen ist, sondern auch ihre Lieblichkeit bei den Zuhörern eine sonderliche Andacht zu erwecken pfleget; so ist es doch hiemit also bewandt, daß derselben Anmuth nicht wenig benommen werde, wenn man sie mit untüchtigen Sängern bestellet, und meinet, als müsse ein wohlgesetztes Concert allezeit lieblich klingen, wenn es nur an sich selbsten gut, die Sänger aber beschaffen seyn möchten wie sie wollten; welches aber so denn mehr ein Gespötte, als eine behagliche Musik abgiebet, und verursachet, daß vollstimmige Motetten, als in denen dergleichen Mängel nicht so bald gemerket werden, die Concerten auf solchen Fall weit übertreffen, und also keinesweges zu verachten sind. Weil aber auch des Guten zu viel werden kann, und die Natur vielmehr durch die Abwechslung belustigt wird, als bin ich bewogen worden, hiemit dem Kunst- und Musik-liebenden Leser, nicht allein zur Abwechslung mit unterschiedenen Arten an die Hand zu gehen, sondern auch wie solche füglich anzustellen, nothwendig mit wenigem zu erinnern.“ — Es folgen nun Vorschriften für den Vortrag dieser Gesänge, nicht für die der Musik Wohlerfahrnen, die, nachdem sie einen Gesang ein- oder zweimahl versucht hätten, ihm in der Kirche seine gehörige Zierde und Anmuth zu geben wüßten, sondern für die Unerfahrnen. Diese Vorschriften lassen sich kurz dahin zusammenfassen: Vor Allem wird ein langsamer Takt empfohlen — wie wir hinzusetzen, wegen der damahls noch nicht allgemeinen, und oft mißdeuteten Schreibart in Vierteln und Achteln. Die Symphonieen und die Begleitung könne man weglassen, wo man keine Instrumente habe, nur Nr. 15 ausgenommen, — einen Gesang für Tenor und Baß, mit Begleitung von 2 Zinken und drei Posaunen. Seien aber Instrumentenspieler vorhanden, so könnten diese die Capelle verstärken — die Hülfschöre für voller zu besetzende, dem Einzelgesange zur Abwechslung gegenüber gestellte Sätze. Die concertirenden, oder wie sie auch damahls hießen, die Favorit-stimmen, könne man in einiger Entfernung von den vollen Chören (Capellen) aufstellen, „doch nicht so gar weit, wie etliche im Gebrauch haben, welches eines jedwedern Bescheidenheit anheim gestellet wird. So wird auch ein jeder die Gelegenheit des Orts in Acht zu nehmen wissen, und sonderlich darnach trachten, daß nicht eine stumme Andacht verursachet, sondern vor allen Dingen der Text klar und deutlich ausgesprochen und vernommen werde; inmaaßen denn an etzlichen vornehmen Orten man nach Gelegenheit des Gesanges, solchen, vmb die Wort' besser zu vernehmen, mitten in der Kirchen bei einem Regal anzustellen pfleget.“ Die Stadt Zittau, heißt es dann ferner, sei „bei der Kirchenmusik Trompeten und Heerpauken zu gebrauchen privilegiret worden.“ Er, der Meister, habe also Einiges gesetzt, wobei sie angewendet würden. Man könne aber, wo der Gebrauch jener Instrumente in der Kirche nicht üblich sei, sie mit zwei Zinken vertauschen, oder sie auch gar auslassen. Endlich werde ein bescheidener Organist zu den Concerten nicht all zu starke Register ziehen, auch nicht allezeit volle Griffe thun, sondern lieber das Fundament mit einer Baßgeige oder Posaune beſtärken lassen, auch in Allem sich also mäßigen, „damit sonderlich der Text, um den es vornehmlich zu thun, deutlich könne vernommen

werden." Diese Anweisungen schließt dann der Meister mit den Worten: „diese wohlgemeinte Arbeit ist allein dahin gerichtet, Gott und denen der Musik Zugethanen nach Vermögen zu dienen. Im Übrigen wird Niemand nichts vorgeschrieben, der Tadler aber am wenigsten geachtet, sondern vielmehr gebeten, daß er hieran sein Geld spare, und sich mit dem, was er besser machen kann, so lang' es ihm beliebet, behelffe."

Der Tonsätze in diesem Werke sind 40; 4 zu 5 Stimmen; 8 zu deren 6; fünf zu 7; 15 zu acht; 3 zu neun; 2 zu zehn, und 3 zu 12 Stimmen. Die angewendeten Instrumente — Geigen, Trompeten, Posaunen — können überall nach Belieben weggelassen werden, mit Ausnahme von Nr. 15, wie es auch der Meister selbst in seinem Vorworte bemerkt hat. In vielen wechseln einzelne Stimmen — sei es eine allein, oder ihrer zwei, drei, vier — mit vollen Chören, oder auch diese mit andern solcher Art; auch jene einander, allmählich leiser, einfach und doppelt, nachhallenden Chöre — Echos — mangeln nicht. Die meisten dieser Sätze behandeln Bibelstellen; doch werden mit diesen nun auch geistliche Lieder und deren Melodieen in Verbindung gebracht zu Gesprächen, wie deren die beiden Theile des zuletzt besprochenen Werkes enthalten. So finden wir hier eines dieser Art zu fünf Stimmen. Eine Baßstimme ist zuerst 4 einzelnen Stimmen — 2 Sopranen, einem Alt und Tenor — entgegengesetzt, ein fünfstimmiger voller Chor schließt das Ganze. Von der tiefsten Stimme ertönen die Worte, als rede sie Christus zu der Gemeine: „Mir hast du Arbeit gemacht mit deinen Sünden, und hast mir Mühe gemacht mit deinen Missethaten." Nun fallen die vier Einzelstimmen ein, mit der Weise des Liedes: „Christus der uns seelig macht", zu dessen letzter Strophe:

O hilf Christe, Gottes Sohn,
Durch dein bitter Leiden,

und dazwischen, auch hineintönend, vernehmen wir die schon erwähnten Worte, und die folgenden, während einzelne der höheren Stimmen, paarweise vereint, die helleren so den tieferen entgegengesetzt, erklingen: „Siehe ich tilge alle deine Übertretung, und gedenke deiner Sünde nicht", bis endlich in deren Schluß der volle Chor hineinruft:

O hilf Christe, Gottes Sohn *),
Durch dein bitter Leiden,
Daß wir dir stets unterthan
All' Untugend meiden;
Deinen Tod und sein' Ursach
Fruchtbarlich bedenken,
Dafür, wiewohl arm und schwach,
Dir Dankopfer schenken.

Die redegemäße, nachdrückliche Betonung der durch die Baßstimme zu einem Grundbasse vorgetragenen Worte; ihr Gegensatz zu dem harmonischen Gesange der Einzelstimmen, deren leises Hinschweben im Gebet, über den Verheißungen und Ermahnungen, die aus der Tiefe herauf zu ihnen erklingen, bis der volle Chor die unveränderte, unzertrennte alte Kirchenweise hören läßt, die, der Oberstimme zugetheilt, nur zuweilen von der zweiten überschritten wird; alles dieses gewährt ein lebendiges, würdiges Bild. Ein

*) Beispiel Nr. 113.

ähnliches Gespräch, hier der Frauen am Grabe des Erlösers mit den tröstenden, verkündenden Engeln, die sie dort antreffen (Wer wälzet uns den Stein hinweg ꝛc.), geht aus in das Auferstehungslied: Surrexit Christus hodie (Erstanden ist der Herre Christ) Nr. 7; es ist mit zwei Zinken und Posaunen begleitet, die aber ohne Gefährdung der Harmonie wegbleiben dürfen. In Nr. 34 wechselt in dem Liede „Verleih uns Frieden gnädiglich" der Einzelgesang des Soprans, Tenors und Basses mit einem sechsstimmigen Capellchor: wechselnde Chöre treten auf in dem Satze Nr. 21, der die Melodie des Liedes: „Ich hab' mein' Sach Gott heimgestellt" achtstimmig behandelt. Der folgende 22ste Satz hat den 7ten Vers des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern" zum Gegenstande: „Wie bin ich doch so herzlich froh." Ein Chor von hohen und einer von tiefen Stimmen treten hier gegenüber: 2 Soprane, Alt und Tenor in jenem, zwei Tenore und Bässe in diesem. Der höhere beginnt, der tiefere wechselt mit ihm, greift in ihn ein, beide meist, indem sie Ton gegen Ton stellen, selten eine Nachahmung in schnellem Vorübergehen einflechtend; nur bei der letzten Zeile

Deiner wart' ich mit Verlangen,

bilden die Oberstimme des höheren, dann die Grundstimme des tieferen Chores, ihr nachfolgend der Tenor, und zuletzt wieder die Oberstimme des höheren, einen festen Gesang, zu dem, lebhafter bewegt, einander nachahmend, die anderen Stimmen erklingen. Die Grundmelodie wird durch das Ganze hin vollständig gehört, aber nicht unzertrennt; die Chöre wiederholen gegen einander einzelne Züge derselben in mannichfacher Versetzung, auch wohl mit harter und weicher Tonart wechselnd. Der Satz Nr. 24 endlich enthält eine Arie — wie der Meister selber sie nennt — für das Weihnachtsfest, auf ein Lied des Rektor Keimann:

Freuet euch ihr Christen alle *),
Freue sich wer immer kann. ꝛc.

Das Ganze beginnt mit einem sechsstimmigen Halleluja, und nach diesem tritt, von Tenoren und einem Basse vorgetragen, die erste und zweite Strophe des Liedes ein, in deren Schluß ein fünfstimmiger, voller Chor — 2 Soprane, Alt, ein hoher Tenor, Baß — die Worte hineinruft:

Freude, Freude über Freude,
Christus wehret allem Leide!
Wonne, Wonne über Wonne,
Jesus ist die Gnadensonne!

Mit der 3ten und 4ten Strophe beginnt ein Wechsel zwischen dem tieferen Chore von 3 Einzelstimmen, und dem höheren, vollen, theils auch Eingreifen beider ineinander; jene 4 Zeilen des letzten erscheinen aber, wie am Schlusse der ersten beiden Strophen, so auch an dem dieser letzten zwei, und das beginnende Halleluja endet dann das Ganze. Die angenehme Weise dieses Liedes, in dem beschriebenen Wechsel zweier Chöre frisch und belebt ertönend, fand so großen Beifall, daß sie aus dem geistlichen Kunstgesange zuletzt überging in den allgemeinen Kirchengesang, freilich nun von demjenigen entkleidet, was sie in jenem so wirkungsvoll erscheinen ließ. Hier fand dasjenige nicht statt, was diesen Übergang bei Eccards Festliedern verhinderte, des allgemeinen Anklanges ungeachtet, den sie fanden. Diesen stand ihre kunstreiche, lebendige Gliederung dabei entgegen. Das in allen seinen kleinsten

*) Beispiel Nr. 114.

Theilen selbständig Ausgestaltete, und dabei dennoch so fest in ein Ganzes Verschmolzene konnte nicht wieder zertrennt werden, ohne sein tiefstes Leben zu gefährden, ja es beruhte so sehr in sich selbst, daß auch nicht einmahl die Möglichkeit, es antasten zu können, vorhanden schien. Bei Hammerschmidt dagegen erscheint alles nur massenhaft, und der Gesammtwirkung ist ohne Bedenken das selbständige Leben des Einzelnen aufgeopfert; die begleitende Stimme muß nicht selten lange Zeit auf demselben Tone verweilen, nur dienend und untergeordnet im Zusammenklange sich verlierend, wenn sie auch zu seiner Fülle und Vollständigkeit nothwendig ist. So vermochte man denn auch das vorzugsweise Singende — die Hauptmelodie — von dem nur Klingenden — der Begleitung — zu trennen, und als ein Abgesondertes zu ergreifen; der Reiz des Wechsels zwischen Hohem und Tiefem, sanfterem Gesange der einzelnen, kräftigerem der zu vollem Chore vereinten Stimmen, erschien endlich nur als ein äußerlich angelegter Schmuck, dessen der eigentliche Kern des Ganzen nicht bedürfe. Man schied den Sänger von dem Setzer, und spätere Meister hielten sich berechtigt, zu jenem auf anders auslegende Weise in Verhältniß zu treten; deshalb nur, weil der Verein beider Gaben in dem Meister hier mindestens nicht im tiefsten Sinne ein organischer gewesen war.

Wir knüpfen hieran weitere Betrachtungen, wenn wir das künstlerische Streben unseres Meisters während seiner bildungskräftigen Jahre in ein Gesammtbild werden zusammenfassen können. Gegenwärtig wenden wir uns zu dem fünften Theile seiner musikalischen Andachten, der unter der Benennung „Chor-Musik" im Jahre 1653 bei Samuel Scheibe zu Leipzig ans Licht trat. Gewidmet ist er durch die Zuschrift vom 19ten October 1652 dem Bürgermeister von Zittau, Christian von Harting auf Hörnitz, und Caspar Hartranfft auf Ratzendorf, Vornehmen des Rathes daselbst. Es liegt ein Zeitraum von 7 Jahren zwischen diesem und dem vorangehenden Theile, und es scheint, daß tadelnde Urtheile über denselben, ja, des Meisters Hervorbringungen überhaupt; diesen unwillig gemacht, und ihm die Fortsetzung verleidet hatten. Schon in früheren Vorworten finden wir einen Anflug von Verdrießlichkeit darüber, hier jedoch bricht sie laut und deutlich hervor. Hören wir ihn selber, wie er in seinem Vorworte an den „günstigen und wohlgeneigten Musikliebhaber" sich darüber ausdrückt. „Dir ist neben mir bewußt, (sagt er) welchergestalt über einem jeden Werke, wie vollkommen auch in dieser Welt dasselbe jemahls seyn kann, sich unterschiedliche Köpfe finden, die theils aus Spitzfindigkeit und Mißgunst, daß sie einem ehrlichen Gemüthe seinen gebührenden Dank nicht gerne überlassen, meistentheils aber aus vergebener Hoffahrt und grober Unwissenheit, ihre passionirte und unterschiedliche ungereimbte Urtheile ergehen zu lassen pflegen, dahero ich, wenn ich vor dergleichen Pöfels Einbildung mich befürchtete, mit diesem fünften Theile meiner Musikalischen Arbeit wohl in meiner Zittaw und zu Hause bleiben können. Wollte aber einem und dem andern dieses oder jenes nicht gefallen, jenes zu sauer und dieses zu süße vorkommen, der wisse, daß weil unterschiedene genera der Sätzungen in der Music seynd, mir dieses oder jenes (womit ich auf den meisten Theil der Sänger ziele) also beliebet. — Weiln dann zu spüren, daß in dieser Art meines fünften Theiles die vornehmsten Italienischen und teutschen Componisten ihre Meisterstücke mit lieblichen Inventionen, Fugen und Contra-Fugen rühmlich erwiesen, und mir des hochberühmten Schützen Meinung in seiner Chor-Musik an den Leser wohl gefallen, auch mein anderer Theil der Madrigalien, — der 2te Theil der musikalischen Andachten — fast dieser Art, also beliebet worden, daß er aufs Neue aufgelegt ist; hab' ich, als der Geringsten einer in der Musik, dem günstigen Liebhaber zu gefallen, diesen Theil auch dahin einrichten wollen, mit Bitte, so du anders ein aufrichtig Gemüthe in dir hast, du wollest

nicht eher davon urtheilen, biß du sie recht gehört, und in der Partitur oder Tabulatur meine Meinung gesehen hast ꝛc." — Es scheint fast, als habe, aus Besorgniß vor ungünstigen, mißwollenden Urtheilen, Hammerschmidt sich hier mit den Zeugnissen besonders gewichtiger Männer versehen, sie als einen Schild seinen Neidern entgegenhalten wollen. Denn drei der herkömmlichen Lobgedichte, deren 4 dem Werke vorangedruckt sind, rühren von Solchen her, die man damahls als die Ersten in ihrer Kunst nannte: von dem hochberühmten Heinrich Schütz, dem gekrönten Dichter und fruchtbaren geistlichen Liedersänger Johann Rist, Prediger zu Wedel an der Elbe, dem Bibliothekar und Hofdichter David Schirmer zu Dresden. Wir übergehen das Sonett des letzten, und theilen die andern Lieder stellenweise mit. Schütz sagt, wohlwollend und mit besonnener Mäßigung, wie sie dem schon alternden Meister geziemet:

Fahrt fort als wie ihr thut, der Weg ist schon getroffen,
Die Bahn ist aufgesperrt, ihr habt den Zweck erblickt.
Es wird inskünftge mehr von Euch noch seyn zu hoffen,
Weil ihr schon allbereit so manchen Geist erquickt.
Wer dieses nimbt in Acht, der wird nach vielen Zeiten
Bekleiben, wenn die Welt auch schon zu Trümmern geht,
Und ihm in der Music ein wahres Lob bereiten,
Denn dieses ist der Grund, darauf das Ander' steht.

Lebhafter, lobpreisender, drückt der rüstige Rist sich aus. Er hatte ein Jahr zuvor, für den 2ten Theil (das sogenannte „sonderbare Buch") seiner „neuen himmlischen Lieder", der Lob- und Danklieder in sich begriff, die Hülfe unseres Meisters in Anspruch genommen, seine Bereitwilligkeit, ihm mit Melodieen für dieselben gefällig zu seyn, in der Vorrede dieses Werkes höchlich gepriesen, ihn dabei den „Sittavier Amphion" genannt; wenige Jahre später sollte er ihn bei einem andern seiner zahlreichen geistlichen Liederbücher als Sänger sich gesellen, ihn da als den „deutschen Orpheus" preisen. Er beginnt hier mit der Freude darüber, daß des Krieges Grausen sich verliere, der Friede wiedergekehrt sei, daß man die süßen Orgelwerke und andere Instrumente in den Gotteshäusern wieder ertönen lasse, so daß ein Herz, das himmlisch sei, oft vor Freude brenne, daß die Seele Muth gewinne, ihr Creutz geduldig zu tragen. Dann fährt er fort:

Aus Vielen die wir zwar von solchen Künstlern kennen
Muß Herren Hammerschmidt zum erstenmahl ich nennen,
Den hochbegabten Schmidt, der nicht ein hartes Stahl,
Nicht Kupfer, Zinn und Blei, nicht Münzen ohne Zahl,
Nicht Silber oder Gold mit einem eisern' Hammer
Der Welt zum Besten schlägt; nein, der in Pallas Kammer
Sich übet Nacht und Tag, und zwar mit solcher Lust,
Daß mir nächst Gottes Wort kein edler' Schatz bewußt.
O theurer Hammerschmidt, du schmiedest theure Sachen,
Welch' oft mein traurig Herz so frisch und feurig machen,
Daß wenn ich deine Stück' anhören mag, alsdann
Der Seelen Traurigkeit gar leicht bezwingen kann.
Wie klingt es doch so schön, wenn eine Seele klaget,

In deinen Liedern, ja, für großen Ängsten zaget,
Und Gott drauf reichen Trost spricht gnädigst in ihr Herz,
So kehret sich ihr Leid, so wendet sich ihr Schmerz.
Wer sollte dich, mein Freund, um solche Kunst nicht lieben?
Du hast mir tausendmahl die Thränen ausgetrieben,
Und wiedrum tausendmahl durch Wort' und Weis' erquickt,
So hab' ich im Gesang' auch Gottes Güt' erblickt 2c.

Und ferner:

O rechter Schaum der Welt! o Tadler ohne Sinnen,
Was meinet ihr doch wohl durch Mißgunst zu gewinnen?
Seht, unser Hammerschmidt, der Orpheus dieser Zeit,
Wird leben, Euch zum Trotz nun, und in Ewigkeit! 2c.

Zuletzt:

Inmittelst zweifle nicht, ich werde seyn und bleiben
Dein hochverbundner Rist; dein Lob will ich beschreiben
So lang' ich Rüstig bin, bis wir, wenn diß geschehn,
In Gottes Freudenreich einander werden sehn.

Der Herausgabe des Werks ging dieses Gedicht bereits einige Jahre voran; es ist geschrieben zu Wedel an der Elbe am 4ten Tage des Christmondes im Jahre 1651, und mag wohl ein zierliches Dankschreiben ursprünglich gewesen seyn für die Melodieen zu den neuen himmlischen Liedern, dessen Hammerschmidt sich hier, als seinem Zwecke willkommen, bediente. Enthält es auch in seiner ersten Anrede einige Witzeleien im Geschmacke der Zeit, so ist doch Vieles richtig Gefühlte, und wohl Ausgedrückte darin, und immer zeichnet es sich vor der großen Schaar ähnlicher aus, die kaum einen andern Namen als den der Reimereien verdienen.

Daß die 31 Tonsätze, welche dieser 5te Theil in sich begreift, „auf Madrigal-Manier" gesetzt sind, hat uns der Meister in seinem mitgetheilten Vorworte bereits selber gesagt. Ihrer 27 sind zu 5, die übrigen 4 zu sechs Stimmen, und wiederum sind es zum größesten Theile Bibelsprüche, die wir hier behandelt finden, auch einige lateinische geistliche Texte späterer Zeit, oder Übertragungen derselben in das Deutsche. Auf liedhafte Texte sind nur ihrer drei gearbeitet: zwei auf Verse geistlicher Lieder und ihre kirchlichen Melodieen. Der erste auf eine kurze Umschreibung von dem Gebete des Herrn, nach der Melodie des Liedes: „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" zu singen:

O Vater aller Frommen *),
Geheiligt werde dein Nam'!
Laß dein Reich zu uns kommen,
Dein Wille der mach' uns zahm.
Gieb Brot, vergieb die Sünde,
Kein Arges das Herz empfinde,
Lös' uns aus aller Noth.

*) Beispiel Nr. 115.

Bald zwei=, bald drei=, bald fünfstimmig, von allen mitwirkenden Stimmen vorgetragen, erscheint die Grundweise; unverändert in ihren rein melodischen Zügen, allein des bezeichnenden rhythmischen Wechsels entkleidet, und ganz auf den graden Takt zurückgeführt. Meist sind es die 3 tieferen Stimmen, welche sie vortragen, doch geht sie auch in die beiden höheren über, denen sich zuweilen eine der tieferen gesellt; erklingt sie vollstimmig, so ist sie allezeit der höchsten zugetheilt. Die übrigen zwei oder drei Stimmen lassen die Liedesworte in freier, lebhafter Betonung hören; bald denen vereint, die den Choralgesang führen, bald sie durch Zwischensätze unterbrechend, und so in zwiefachem Sinne einen Gegensatz zu ihnen bildend, wodurch dem Ganzen das Gepräge des Madrigalischen gegeben wird. In ähnlichem Sinne ist die Weise des Liedes: „Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ" zu dessen fünftem Verse behandelt:

Ich lieg' im Streit und widerstreb',
Hilf, o Herr Christ, dem Schwachen;
An deiner Gnad' allein ich kleb,
Du kannst mich stärker machen!
Kommt nun Anfechtung her, so wehr,
Daß sie mich nicht umstoße,
Du kannst maßen
Daß mirs nicht bring Gefahr,
Ich weiß du wirsts nicht lassen.

In diesem sechsstimmigen Gesange erscheint die Grundmelodie, mit einer einzigen Ausnahme, wo die beiden Oberstimmen sie 2stimmig führen, allezeit nur in einer einzigen Stimme, meist in einer von den drei höheren, ein einzigesmahl im ersten Tenore. Hier treten zwei Motive im Gegensatz gegen sie: ein laut austönender Ruf: „O hilf Herr Christ", den zumeist die Oberstimmen in hellerem Klange nachdrücklich erschallen lassen, gegen das Ende erst auch die tieferen ihnen nachahmen; und eine Art Geflüsters oder Gemurmels — wir nennen es so, weil es gewöhnlich auf denselben Tönen, sie gleichen Maaßes rasch anschlagend, verweilt, — mit dem die tieferen Stimmen in den Gesang der übrigen hineintönen. Die kirchliche Weise erklingt aber nicht als stätiger, fester Gesang ohne Unterbrechung fort: sie wird oft durch die ihr gegenüberstehenden Motive längere Zeit verdrängt, vornehmlich als gegen den Schluß die höheren Stimmen zu dem Bittrufe der tieferen, rasch und dringend, doch nicht murmelnd oder flüsternd wie jene Anfangs, sondern in bestimmt redegemäßer Betonung der Worte, sich hören lassen. Erst der Schluß des Ganzen vereint alle Stimmen zu nachdrücklichem vollstimmigem Vortrage der letzten Melodiezeile. In beiden Behandlungen bekannter geistlicher Weisen ist weniger die Kunst der Stimmenverflechtung, die Bedeutsamkeit, Tiefe oder Fülle der Harmonie zu rühmen, als jenes Sinnreiche in der Anordnung, jene Wirksamkeit der einander hervorhebenden Gegensätze, die man aus der bloßen Betrachtung der einzelnen Stimmen allerdings nicht erkennen, noch, ohne das Ganze aus ihnen zusammengestellt zu haben, bei dem ersten Vortrage des Meisters Meinung richtig treffen wird: weshalb er denn auch Wohlmeinende mit Grund auf die Tabulatur verweis't, ehe man über ihn urtheile, und einen Maaßstab an seine Hervorbringungen lege, der, wie die Aufgabe von ihm einmahl gefaßt worden sei, nicht der richtige seyn könne. — Der 3te liedhafte Satz, den der Meister selber als „Aria" bezeichnet, behandelt folgende Zeilen:

Wie kann und soll ich dich, Herr Jesu, gnugsam preisen,
Du pflegest mich mit dir im Abendmahl zu speisen,

Du flößest mir dein Blut in mein betrübtes Herz
Und linderst mir dadurch der Seelen großen Schmerz.

Du hast die schwere Schuld der Sünden ganz verziehen,
Du hast Bußfertigkeit in Andacht mir verliehen,
Mit Glauben hast du mich erleuchtet und geschmückt,
Und mein' geängste Seel' und Herz in mir erquickt.

O Jesu liebster Schatz, o meines Lebens Leben,
Der du dich selbsten mir zu eigen hast gegeben,
O Jesu bleib in mir, o Jesu bleibe mein,
Und laß auch mich in, mit, und bei dir ewig seyn.

Diese zwölf Zeilen theilt der Meister in drei, verschieden betonte Strophen. Die beiden ersten Zeilen bilden einen, durch ungeraden Takt, und vollen Chorgesang von dem Übrigen unterschiedenen Eingang, der, wie er das Ganze eröfnet, nach den nächsten zwei, und den darauf folgenden 4 Zeilen als Zwischensatz wiederkehrt, und so die einzelnen Strophen auseinanderhält. In diesen treten nun fast durchaus Stimmenpaare in leichten Nachahmungen einander gegenüber, auch wohl eine einzelne Stimme diesen Paaren, oder deren drei einem von ihnen; Einzelnes ist durch 4= und fünfstimmigen Gesang vor dem Übrigen hervorgehoben. Diese durchaus verständliche, durch sprachgemäße Betonung und angenehme Melodie eingängliche und gefällige Anlage gewann ohne Zweifel solchen Sätzen den großen Beifall, den sie bei der Mehrzahl der Hörer fanden; weniger freilich bei den eigentlich Musikgelehrten, denen eine solche Anlage zu durchsichtig erschien, oder den Sängern, die dabei für ihre Kehlfertigkeit keinen Raum fanden, weil die durchgängige Verständlichkeit des Wortes ein Hauptziel war, nach dem der Meister strebte, die er auch, wie wir gesehen haben, in den meisten seiner Vorreden den Sängern als Richtschnur vorschrieb.

Diesem fünften Theile der Musikalischen Andachten, oder der Chormusik, folgten, schon am Schlusse der Vorrede desselben verheißen, in zwei Theilen die Musikalischen Gespräche über die (Sonntags= und Fest=) Evangelia, in den Jahren 1655 und 1656, beide zu Dresden von Christian Berg verlegt. Der erste umfaßt die Evangelia vom ersten Adventssonntage bis zum Pfingstmontag, der 2te die für das Dreieinigkeitsfest, die Trinitatissonntage, und die dazwischen fallenden Feste der Heimsuchung, Johannis und Michaelis vorgeschriebenen; beide stellen also einen vollständigen Kirchenjahrgang dar, der dem sonn= und festtäglichen Gottesdienste sich bestimmt anschließt. Der Tonsätze des ersten Theiles sind 30, alle mit Instrumenten begleitet, bis auf deren sechs (Nr. 2. 3. 4. 12. 17. 18). Die Begleitung, nach der jedesmahligen Bestimmung der einzelnen Gesänge, besteht aus Clarinen, Posaunen, Geigen, Violen, die einzeln, oder auch vereint, angewendet werden; bei Nr. 29 finden neben 5 Singstimmen sich noch zwei Flöten vorgeschrieben. Gespräche heißen diese Tonsätze, weil Sprüche des alten Testaments, zuweilen des neuen, seltener Lieder, den Verkündigungen des Evangelii antworten; geschieht dies letzte, so haben die angewendeten Verse nicht immer die kirchliche Melodie ihres Liedes. So erscheint in dem Weihnachtsgesange (Nr. 5) „Ihr lieben Hirten" zwar der 7te Vers des Liedes „Vom Himmel hoch da komm ich her": „Merk auf mein Herz und sieh dort hin, was liegt da in dem Krippelin" allein mit einer fremden Weise; so auch bei dem Ostergesange: „Wer wälzet uns den Stein ꝛc.", in gleicher Art das Lied: „Christ ist erstanden." In dem 2ten Theile, der, wenn er auch nach der Zahlenbezeich=

nung 31 Tonsätze umfaßt, doch nur deren 29 enthält, weil Nr. 18 auf Nr. 10, Nr. 21 auf Nr. 16 zurückweist, kommen antwortende Choralsätze öfter vor. So bei dem Evangelium für den 7ten Sonntag nach Trinitatis, wo die Jünger fragen: „Woher nehmen wir Brod hier in der Wüsten, daß wir sie sättigen"; hier finden wir das Lied: „O Vater aller Frommen" mit der Weise: Herr Christ der einig' Gotts Sohn, die auf ähnliche Art behandelt ist als in der Chormusik; und in gleicher Weise antwortet in Nr. 31 (dem Evangelium von den klugen und thörichten Jungfrauen für den 27sten Trinitatissonntag) den Worten des Herrn: „Darum wachet, denn ihr wisset weder Tag noch Stunde, in welcher des Menschen Sohn kommen wird" der 7te Vers des Liedes „Wie schön leucht uns der Morgenstern" mit dessen Melodie:

Wie bin ich doch so herzlich froh,
daß mein Schatz ist das A und O
Der Anfang und das Ende &c.

In dem Evangelium für den 25sten Trinitatissonntag dagegen ist es anders: wir beschreiben den ganzen Bau und die Anordnung dieses Tonsatzes, weil man danach von der allgemeinen Einrichtung der übrigen sich einen Begriff machen kann. Zwei Posaunen leiten das Ganze ein: zwei Flöten klingen ihnen nach, sobald der Gesang mit dem Motiv des Vorspiels eingetreten ist: dann tönen beiderlei Instrumente, unterbrechend, begleitend, zuletzt vereint, in diesen hinein. Die Worte des Evangeliums sind einer einzelnen Baßstimme zugetheilt: sie beginnt mit Matth. 24, 21: „Es wird eine große Trübsal seyn als nicht gewesen ist" und ihr antworten zwei einzelne Soprane, bloß von dem Basse begleitet, mit dem letzten (7ten) Verse des Liedes: „Es ist gewißlich an der Zeit":

Herr Jesu Christ, du machst es lang'
mit deinem jüngsten Tage &c.

Die Baßstimme tritt wieder ein, mit gleicher Begleitung wie zuvor, und mit denselben Worten, denen sie noch die folgenden hinzufügt:

„von Anfang der Welt bisher, und als auch nicht werden wird";

sie läßt dieselben ein zweitesmahl hören, und legt nun auf das Wort „große" Trübsal durch 3mahlige Wiederholung einen besonderen Nachdruck. Wieder erschallt jener zweistimmige Einzelgesang mit denselben Liedesworten, und gleicher, aber, wie das erstemahl, fremder, wahrscheinlich von dem Meister dazu erfundener Melodie. Abermahls ertönen dann die Worte des Evangelii im Baß: „Es wird eine große Trübsal seyn als nicht gewesen ist"; und von den Flöten nachgehallt, dann von den Posaunen begleitet, reiht sich ihnen die erste Hälfte des 2ten Verses an:

und wo diese Tage nicht würden verkürzet, so würde kein Mensch seelig.

und mit einer andern, ernster und strenger gehaltenen Melodie ruft ein zweistimmiger Chor von Sopranen die schon zweimahl gehörten Liedesworte in sie hinein, ohne Begleitung. Hinter den Zeilen

Komm doch, komm doch du Richter groß
Und mach uns in der Gnaden los

wiederholt die Baßstimme zu dem begleitenden, und ihr nachtönenden Schalle aller Instrumente die zuvor gehörte erste Vershälfte, und antwortet der dann eintretenden Wiederholung jener Liedzeilen, mit der folgenden zweiten

Aber um der Auserwählten willen werden die Tage verkürzet;

und dann erschallt in der zuletzt gehörten Melodie, zu fünf Singstimmen mit allen Instrumenten begleitet, in vollem Chorgesange der ganze oft erwähnte Liedvers, mit dem das Ganze schließt.

Bei einer Anlage, wie die beschriebene, die in den meisten dieser Tonsätze auf ähnliche Art wiederkehrt, kann von kunstvoller, sinnreicher Verflechtung der Stimmen nicht wohl die Rede seyn, eben so wenig als von jenen Auszierungen der Melodie durch Sylbendehnungen, wie viele Sänger jener Zeit, den italienischen nacheifernd, sie besonders liebten. Dem Worte vor Allem mußte volle Genüge geschehen, durch regelmäßige Betonung, durch deutlichen Vortrag, zumahl wo, wie in den meisten dieser Gesänge, das Schriftwort dem Schriftworte gegenübergestellt war, und nicht dem geistlichen Liede; dieses auch, wenn es in solcher Verbindung auftrat, doch nicht immer von seiner bekannten, an die Worte leicht erinnernden Melodie begleitet war. Hammerschmidt, es ist wahr, besaß darin ein großes Geschick, diesen durch die Aufgabe, wie er sie sich gestellt, bedingten Anforderungen zu genügen, und doch melodisch und angenehm zu bleiben; er gewann sich dadurch viele Freunde und Verehrer, aber auch an Gegnern fehlte es ihm nicht, die wir freilich weder namentlich zu nennen, noch von ihren Ansichten über ihn, ihren Ausstellungen gegen seine Werke, genauer zu berichten wissen, weil die Zeit, in der er lebte, schreibseelig und wortreich wie sie auch seyn mochte, doch selten neue Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst schriftlich besprach, wie die unsere. Nur die Art, wie der Meister über Tadler, Neider, fortwährend sich äußert, läßt uns schließen, daß es Schmuck- und Kunstlosigkeit gewesen, die man ihm vorgeworfen: Schmucklosigkeit wegen Mangels an zierlichen, melodischen Sylbendehnungen, Kunstlosigkeit, weil es seinem Satze an jener Schaustellung kontrapunktischer Kunst gebreche, durch welche Meister früherer Zeit geglänzt hatten. Mit ziemlicher Bestimmtheit deuten auf Vorwürfe dieser Art die Äußerungen des Meisters in dem Vorwort zu dem ersten Theile dieses Werkes. Er hat denselben (am 20. April 1655) Bürgermeister und Rathmannen der Stadt Görlitz gewidmet, und bietet ihn diesen seinen Gönnern dar als einen Beweis, daß er mit dem ihm von Gott verliehenen Pfunde redlich zu wuchern wisse, daß er überzeugt sei, nicht um seiner selbst willen allein da zu seyn, sondern auch um Andern mit seinen Gaben zu dienen, zumahl aber um mit denselben Gottes Ehre zu fördern. In diesem Sinne habe er bisher stets gestrebt, und es freue ihn seiner Gönner „geneigtes Gemüthe“ zu seinen Werken, und ihr Gefallen an denselben; hätten sie doch bei Einweihung der wiederhergestellten Kirche zum h. Geist in ihrer Stadt einen seiner Gesänge aufgeführt! Wie nun hier zu den ihm geneigt Gesinnten, so wendet er in dem Vorworte an „den günstigen Music-Liebhaber“ sich an diesen als Förderer seiner Arbeit durch gewissenhafte Ausführung, als Vertreter gegen Mißwollende. Er bittet ihn, da diese Evangelia im Laufe des Jahres nur einmahl in der Kirchen an Sonn- und Festtagen musiciret würden (könne man auch einige darunter öfter gebrauchen), „sie zuvor hin durch Gebrauch eines langsamen Taktes wohl zu versuchen“; und insonderheit (fährt er fort) möchten sowohl diejenigen Vocalisten, als die Instrumentalisten, welche bishero gewohnt, unterschiedener gemeiner und seltzamer Coloraturen, absonderlich bei der Final, sich zu gebrauchen, freundlich belieben, diese seine Arbeit mit dergleichen Quinteliren oder vermeintem Coloriren, welches manchmahl dem Gehör also vorkomme, als wolle ein Fliegenkrieg daraus werden, nicht unannehmlich zu machen, und dadurch selbte zu schänden, sondern vielmehr bei den Noten, wie sie von ihm gesetzt seyen, zu verbleiben, auch selbe, so vocaliter, so instrumentaliter, wo es sich füge, mit einer lieblichen Trille zu zieren. Den wohlerfahrnen Musicis solle hiedurch nichts vorgeschrieben seyn. „Meister Klüglingen, oder dem Tadeler — hier lassen wir ihn mit seinen eignen Worten reden — recom-

mendire ich meine Chormusik, darinnen sich umbzusehen, und sich zu bemühen, ob er etwas besseres erfinden, und ans offene Tageslicht bringen möchte oder könnte. Und so jemandem meine vorige Arbeit gegen der itzigen neuen Manier oder Art nicht gefiele, der wisse, daß damals ich meine Intention auf die gebräuchliche Art der gemeinen Stadtsänger, welche ihren und unseren Gott dadurch nicht weniger, als itziger Zeit die Künstlichsten, gelobet und gepriesen, gerichtet habe. Würde aber ein Anderer in diesen meinen Evangelien etzliche, nach dem heutigen stylo musico finden, die ihme auch nicht belieben möchten, so erwäge er doch nur und befrage seine übergroße Klugheit, ob er, ich, der oder jener, ein solches verrichten könnten, daß es allen und jeden Menschen in der Welt zugleich recht und gefällig seyn könnte!" Er bittet endlich, Fehler und Irrthümer, die auch wohl durch ein Versehen des Correctors verursacht seyn könnten, zu übersehen, da nichts so vollkommen sei, daß nicht ein kleiner Irrthum „von diesem oder jenem naseweisen Magistro hätte daraus angeführt werden wollen rc." — Diese letzte Bitte und Erinnerung wiederholt auch das Vorwort zum zweiten Theile, der von Zittau aus am Sonntage Jubilate 1656 Leonhard Fritzschen „Churfürstl. Sächsischen bei der hochlöblichen Landeshauptmannschaft im Markgrafthum Oberlausitz wohlverordnetem Sekretario" gewidmet ist, als des Meisters brüderlich werthem, ihm treu und thätig wohlgewogenen Freunde, zu Bezeigung seines gegenliebenden Gemüthes und Wohlwollens. Außerdem enthält jenes Vorwort nichts Bemerkenswerthes, wie denn auch die ihm folgenden Gedichte des Rektor Petermann und Magister Lankisch gehaltlose Reimereien oder übertriebene Lobhudeleien sind, die wohl kaum geeignet gewesen seyn werden den Meister über Tadler und Neider zu trösten, obgleich, wie es scheint, er dergleichen gereimte Zeugnisse gewünscht haben mag, um jene zum Schweigen zu bringen. Eine Stelle nur in dem ersten dieser Gedichte erregt Aufmerksamkeit, weil sie auf ein Verhältniß zu einem nordischen Fürsten deutet, der begehrt hätte, Hammerschmidt an seinen Hof zu ziehen. Sie lautet:

Es hat wohl eh begehrt der Held im Nordenland
Dich zwar zu hören nicht, das war ihm schon bekannt,
Nein, sehen wollt er dich ihm näher an der Seiten
Und mehr sein Königreich durch deine Kunst ausbreiten rc.

Keines der übrigen, an Hammerschmidt gesendeten Gedichte, keine seiner Widmungen oder Vorreden giebt uns Aufschluß über diese Stelle. Wäre im Ernst von nordischen Königen darin die Rede, so würden nur Carl Gustav (X.) von Schweden, oder Christian der Vierte und Friedrich der Dritte von Dänemark gemeint seyn können; denn um 1632 als Gustav Adolph fiel, war Hammerschmidts Ruhm noch nicht so gegründet, daß dieser Fürst, zumahl in jener Zeit anderer Sorgen, sein hätte besonders gedenken können. Wollte man aber das Wort „Königreich" nicht eben in streng wörtlicher, oder auch in prophetischer Bedeutung nehmen; so würden jene Zeilen am füglichsten auf den großen Churfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg passen, den wir auch sonst als Gönner und Freund der Tonkunst kennen.

Schon der Schluß des Vorwortes zu dem 2ten Theile der Gespräche über die Evangelien verkündet das Werk, mit dem wir uns nunmehr beschäftigen, und das im Jahre 1658 im Verlage Christian Berg's erschien, gedruckt in Zittau durch Zacharias Schneider. Es führt den Titel: „Fest-Buß- und Dank-Lieder, mit 5 Vocal Stimmen und 5 Instrumenten nach Beliebung, nebenst dem Basso Continuo." Daß es als dritter Theil einer gleichnamigen Sammlung erschienen sei, wie Gerber versichert, habe ich nicht finden können; auch umfaßt es neben Buß- und Dankliedern schon alle festlichen Gelegenheiten des ganzen Kirchenjahres, läßt also auf nichts ihm Vorangegangenes schließen. Gewidmet ist es von Zittau

aus am 29. September 1658 der Churfürstin Magdalena Sibylla von Sachsen, gebornen Markgräfin zu Brandenburg. Der Meister bemerkt: ob er sich gleich erinnere, daß bei der hochwohlbestellten Churfürstl. Hofcapelle viel vortrefliche Musici und Componisten sich befänden, derer unvergleichliche Arbeit und großer Name in hohem und wohlverdientem Ruhme seien, so daß er als eine Gans unter so edlen Schwanen billig schweigen, und mit seiner geringen Composition an so hohem Ort und in so klarem Lichte sich nicht sehen lassen sollte; so habe er doch weil in seiner Gönnerin Landen, und unter ihrem Schutz und Schirm viel Tausend Seelen mit seiner schlechten Arbeit Gott lobten und priesen, und für des Churfürstlichen Hauses Sachsen Wohlfahrt beteten und dankten, sich ein Herz gefaßt, ihr seine Arbeit demüthigst zu überreichen. Einen andern Ton schlägt ein Lobgedicht des rüstigen Rist an, das dieser Widmung folgt. Es nennt unsern Meister „den fürtrefflichen, weitberühmten, und um die Kirche Gottes hochverdienten Herrn Andreas Hammerschmidt, den hochgepriesenen Musicus und Organisten"; seine geistlichen Lieder „sehr künst= und lieblich gesetzte;" es verkündet, daß von allen irdischen Dingen die Tonkunst allein übrig bleiben werde, daß sie es sei, die auf Erden schon einen Vorschmack des Himmels gebe durch die Werke hochbegabter Meister, wie Hammerschmidt deren einer sei, „der Musen Held, der Singer Fürst und Sonne", er, dessen Kunst wisse „das Fleisch zu zähmen, das Herzleid zu benehmen." Dann schließt es mit den Worten:

und soll ich denn in dieser Welt
nicht schauen dich, o Singer Held,
will ich doch, wenn wir stehen
für Jesu selbst, dich sehen!

Beide Männer, obgleich durch ihre Kunst einander nahe befreundet, hatten sich also damahls noch nicht von Angesicht zu Angesicht erblickt; in jener Zeit nichts Seltsames, da sie nicht beweglich war, wie die unsere, ihr auch die Mittel dazu fehlten, es zu seyn. Ein zweiter, aber dem Meister nahe stehender Freund, der Schulrektor M. Christian Keimann zu Zittau rühmt in seinem, dem Ristschen folgenden Lobgedichte, daß Jener Göttliches, Unvergängliches, statt Üppigen, Fleischlichen gesungen: daher werde denn auch

sein Lobgesang
und freudenreicher Klang
den Höchsten ewig ehren.

In der Vorrede „an den großgünstigen Musikliebhaber" hat Hammerschmidt diesesmahl seiner gewöhnlichen Klagen vergessen: er beschränkt sich darauf zu bemerken, daß die Lieder, wo sie bloß gingen, ohne die Instrumente zu musiciren seyen, dieselben dagegen, wo das Wort omnes stehe, mit jenen, und gedoppelten Sängern bestellt werden müßten; bei der Symphonie könne mit andern Instrumenten, wenn sie vorhanden seyen, abgewechselt werden; so würden diese Jesuslieder „ihren rechten Effekt erreichen." Lieder, wie auch schon der Titel des Werkes zeigt, waren diesesmahl die Aufgabe des Meisters; wir erblicken ihn in der Mitte eines Kreises von 16 mitlebenden Dichtern, unter denen auch eine Dichterin, Jungfrau Schmielin, erscheint, und denen er selbst als der 17te in dem von ihm gedichteten und gesungenen Schlußliede sich anreiht. Am öftersten sehen wir ihn mit Georg Schirmer vereint, vielleicht einem Bruder der bekannteren Dichter dieses Namens, David und Michael (7 mahl); nächstdem (4 mahl) mit seinem Freunde dem Rektor Keimann, dessen Lieder: „Meine Seele Gott erhebt" (über den Lobgesang der Maria) und „Meinen Jesum laß ich nicht", wir hier finden, die in der lutherischen

Kirche sich dauernd erhalten haben. Drei Gliedern der fruchtbringenden Gesellschaft hat er sich zweimahl hier gesellt: Rist, dem Rüstigen, Schottel, dem Suchenden, Harsdörfer, dem Spielenden; außerdem treten uns die mehr oder minder bekannten Namen Johann und Michael Frank, Georg Weber, Gueinz, Ostermann, Tscherning, Frentzel, Dedekind, Tschepki entgegen. Der Lieder und Tonsätze sind 32, der Regel nach für 5 Singstimmen und eben so viel Instrumente gesetzt; doch bilden beide, zusammengenommen, nie mehr als einen siebenstimmigen Satz, da in den tieferen Stimmen die Instrumente dem Gesange sich anschließen, und auch die Bässe im Wesentlichen übereinstimmend sind. Nur vier von diesen Sätzen machen eine Ausnahme. Nr. 28 ist eine Arie für den Baß, von sechs Instrumenten (drei Geigen und Posaunen) begleitet; die drei letzten Nummern (Nr. 30. 31. 32.) sind für 2 Singstimmen und fünf Instrumente gesetzt, drei Geigen, Baß, und Clavicymbel. Bei den meisten dieser Gesänge wird das Vorspiel durch 2 Geigen, 2 Violen, und den Baß ausgeführt, und nur selten wird davon eine Ausnahme gemacht, doch allezeit der Bestimmung des Liedes gemäß. So sollen in dem 9ten Liede: „Jauchzet ihr Himmel" die Oberstimmen mit zwei Trompeten, der Alt mit einer Posaune besetzt werden, und ein Gleiches soll in dem 22ten — dem Ostergesange, „Triumph, Triumph, Victoria" — geschehen; dagegen sind für das 20ste — den Passionsgesang „Christen, Christum zu betrachten" statt der Geigen zwei Flöten vorgeschrieben. Es sind einfache Gegensätze des Einzelgesanges und vollen Chores auf denen die Anordnung des Satzes aller dieser Lieder beruht, und doch ist Hammerschmidt mannichfaltig und neu in der Art wie er sie gegeneinanderstellt. Strophisch sind, dem liedhaften Gepräge zufolge, alle diese Gesänge gesetzt, nur daß die Betonung sich nicht auf eine Strophe beschränkt, noch zu jeder einzelnen unverändert wiederkehrt. Sie umfaßt vielmehr nicht selten deren mehr als eine, unterscheidet sie jedoch alsdann auf das Bestimmteste, sei es durch Taktart, durch Begleitung, durch Besetzung, so daß die einzelne allezeit als besonderes Tonbild sich hervorhebt. So gleich in dem ersten Liede von Johann Frank: „Jesu meine Freude" das hier jedoch nicht mit seiner bekannten kirchlichen Weise, sondern, wie alle dieses Werkes, mit einer von Hammerschmidt neu erfundenen erscheint. Von seinen 6 Strophen werden je zwei und zwei zusammengefaßt, die erste derselben aber zweimahl wiederholt: das erstemahl tragen sie die beiden Oberstimmen, das zweitemahl die drei tieferen im Einzelgesange vor, auf Melodieen, die in Tonfolge und Rhythmus einander zwar ähnlich, aber nicht übereinstimmend sind; in dreitheiligem Takt, während das Vorspiel geraden Taktes ist. Dann tritt die 2te Strophe ein, wiederum geraden Taktes, von allen 5 Stimmen in vollem Chore, mit Begleitung aller Instrumente gesungen. Ganz ähnlich ist Rists Lied „Jesu du mein liebstes Leben" in Hammerschmidts Betonung geordnet, nur daß das Ganze im geraden Takt stetig fortgeht, und nur 2 und 3 stimmiger unbegleiteter Einzelgesang, und voller, begleiteter Chorgesang sich gegenüberstehen. In Keimanns Liede „M e i n e n J e s u m l a ß i c h n i c h t"*) nimmt der Meister zwei Strophen auf andere Weise zusammen. Sie erscheinen im Rhythmus, im Verhältnisse des Einzelgesanges zum Chorgesange, des begleiteten zum unbegleiteten Theile, völlig übereinstimmend, nur die Melodie unterscheidet sie, bis auf die in jeder gleiche Betonung der letzten Zeile „Meinen Jesum laß ich nicht", die auf solche Weise um so kräftiger sich hervorhebt, als Grundton, Grundgedanke des gesammten Liedes. Jede Strophe beginnt vollstimmig, begleitet,

---

*) S. Beispiel Nr. 116.

in ihren ersten beiden Zeilen; die folgenden tragen die beiden Oberstimmen einzeln, ohne Begleitung vor, mit der letzten treten Chor und Begleitung wieder ein und wechseln, in Wiederholung beider Schlußzeilen, mit einander. In Keimanns vierzeiligem Liede über den Lobgesang der h. Jungfrau: „Meine Seele Gott erhebt"*) werden drei Strophen zusammengefaßt. In unbegleitetem Einzelgesange tragen nach dem Vorspiele die beiden Oberstimmen die erste, die 2te Stimme und der Alt die zweite vor: mit der dritten tritt der fünfstimmige, begleitete Chor auf

Er hat große Ding' an mir
Ausgeübet, dessen Zier
Macht und Namens Herrlichkeit
Ist und bleibt ohn' Ziel und Zeit.

Die 13 5zeiligen Strophen des Liedes: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig"**) von Michael Franke erscheinen je 4 und 4 vereint. Der Gesang beginnt ohne alles Vorspiel; vollstimmig, aber unbegleitet ertönt die erste Strophe, von der Nichtigkeit des Menschenlebens: dreistimmig, im Einzelgesange der tieferen Stimmen, die zweite, von dem Dahinrinnen der Menschentage, gleich einem Strome: vollstimmig beginnt, dreistimmig schließt, im Verein der einzelnen Oberstimmen mit einem einzelnen Basse die 3te, von Vergänglichkeit der Menschenfreuden: und wieder vollstimmig hebt die 4te an, die Flüchtigkeit der Schöne des Menschen beklagend: Die Worte:

„wie ein Blümlein bald vergehet
wenn ein rauhes Lüftlein wehet"

hören wir von den 4 höheren Stimmen; und von allen, in kräftigem Chorgesange, die Schlußzeile:

Das ist unsere Schöne, sehet!

Nun tritt das Tonspiel, und dann wiederum nach je 4 und 4 Strophen, dazwischen. Drei Posaunen zu denen eine Flöte in der Oberstimme erklingt, während die 2te Stimme ohne Bezeichnung des anzuwendenden Instrumentes ist, lassen die Weise hören

Mitten wir im Leben sind
Mit dem Tod' umfangen rc.

So wird dem neuen Liede die Erinnerung an den Inhalt des alten durch dessen Melodie bedeutsam gegenübergestellt, und dadurch schon auf die letzte Strophe von jenem hingedeutet:

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig
Sind der Menschen Sachen!
Alles, alles was wir sehen
Das muß fallen und vergehen;
Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen!

Diese schließt nun, nachdem wir dreimahl den beschriebenen Wechsel vernommen haben, vollstimmig das Ganze, indem sie dessen Bedeutung ausspricht, das Bestehende inmitten alles irdischen Wechsels verkündend, zu Trost und Erhebung. Der eigentlichen Festlieder in diesem Werke sind 12; ein Advents- und ein Weihnachtslied; zwei Neujahrslieder; eben so viel Passionsgesänge; ein Oster- und ein Himmelfahrtslied; zwei Pfingstlieder, eines für das Michaelisfest, und der Lobgesang der h.

*) S. Beispiel Nr. 117.
**) S. Beispiel Nr. 118.

Jungfrau für das Fest der Heimsuchung. Die Betonung des Adventsliedes: „Hosianna in der Höhe" umfaßt vier Strophen: in der ersten und 3ten geht dem vollen Chore der Einzelgesang zweier Soprane, in der zweiten und vierten der drei tieferen Stimmen voran, und der Chor wiederholt stets den Kehrreim:

Durch die Welt erschall' und gehe
Hosianna in der Höhe!

In ähnlicher Art geordnet finden wir das Weihnachtslied „Sey willkommen Jesulein" doch sind es nur 3 Strophen welche die Betonung umfaßt. Auch hier steht in den ersten beiden Strophen unbegleiteter Einzelgesang — zuerst der beiden Oberstimmen und des Basses, dann des Altes und Tenors mit diesem letzten — dem begleiteten Chorgesange gegenüber, der die Worte hören läßt:

Süßes Kindlein sei willkommen
Dunkel (in der 2ten Strophe „Unfried") ist durch dich genommen

sodann gehen in der 3ten Strophe Wechsel des Einzelgesanges zweier Paare, aus den Ober- und Mittelstimmen gebildet, zwischen welche der volle Chor hineinruft, den Schlußzeilen voran, die wiederum durch den Chor vorgetragen werden:

Unser Jesulein ist kommen
hat uns aller Noth entnommen

sie öfter, bald stark, bald leise wiederholend. Es wäre von den übrigen Gesängen meist immer Dasselbe, oder doch Ähnliches wieder auszusagen, daher gedenken wir nur deren, die in der Anordnung vor den übrigen sich auszeichnen. In dem Passionsgesange: „Bis hin an des Kreuzes Stamm ward gehorsam Gottes Lamm"*) ruft zwischen Wechselgesänge, bald zwei- bald dreistimmige, der volle Chor wiederholt die Worte hinein:

Wend' o Gott, unsre Noth,
Christ dein Blut mach alles gut.

Es ist als sei die Gemeine um das Kreuz versammelt, als seien jene einzelnen Stimmen ihre Wortführer, jeden Augenblick des Leidens Christi ihr zu Gemüthe führend, dann zu gemeinsamen Gebete sich ihr vereinend; so fallen, nach den zweistimmig vorgetragenen Worten:

Der am Kreuz du mit Erbarmen
All' an dich zeuchst

Alle mit der Bitte ein

„Hilf uns Armen"!

Etwas Gesprächartiges, lebendig Bewegtes entsteht durch diesen Wechsel, dieses Ineinandergreifen, mehr noch als in anderen Sätzen, wo zwar auch ein Ähnliches, doch nicht in diesem Maaße Hervorgehobenes stattfindet. Die Chorzeilen:

An dem Holze stirbt das Leben
Tod und Höll wird preisgegeben

feiern, jenen Wechselgesängen sich anschließend, die Bedeutung des versöhnenden Leidens Jesu; der Ruf „Wend' o Gott" kehrt wieder, und an den Beginn anknüpfend entwickelt sich der Schluß, aus dem

*) S. Beispiel Nr. 119.

Ineinandergreifen eines dreistimmigen Einzelgesanges (der Oberstimmen und des Basses) und eines zweistimmigen (der Mittelstimmen) die in vollen Chorgesang ausgehen, zu den Worten:

Also bis ans Kreuzes Stamm
Ward gehorsam Gottes Lamm.

In dem Ostergesange „Triumph, Triumph, Victoria, und ewiges Alleluja" eröfnen diese Zeilen, als durchgehender Kehrreim, das Ganze, das — die mit Trompeten und Posaunen besetzte Einleitung ausgenommen — durchaus in dreitheiligem Takte einhergeht; zweistimmiger Chorgesang, nur durch den Grundbaß begleitet, wechselt hier mit fünfstimmigem, zu dem die genannten Instrumente ertönen. Die einzelnen Strophen werden 2stimmig, unbegleitet, nach diesen Chören vorgetragen, einmahl durch den Alt und Tenor, dann durch die beiden Oberstimmen.

Diese Anordnung der Sätze des jetzt betrachteten Werkes, die einen jeden von ihnen zu einem Ganzen abrundet und gestaltet, und indem sie der strophischen Form sich anschließt und sie überall geltend macht, doch nicht die einzelne Strophe, sondern deren mehre, in sich wiederum überein gegliederte, als größeres Glied hinstellt: diese ist es, wodurch bei Hammerschmidt die Auffassung des Liedmäßigen sich auszeichnet. Nicht aber die kunstmäßige Gliederung des Satzes selbst. In den vollen Chören ist überall fast Note gegen Note gestellt, und mit wenigen Ausnahmen geht die einzelne Stimme in dem Zusammenklange aller völlig unter, sie wirkt nur in der Masse mit, und macht keinen Anspruch darauf eine selbständige Melodie darzustellen, oder neben der leichten Ausführbarkeit noch den Vorzug besonderer Sangbarkeit zu gewinnen. Bei zweistimmigen Sätzen finden wir meist Terzenfortschreitungen, selten nur, und ausnahmsweise, Bindungen; bei dreistimmigen ist gewöhnlich ein Stimmen paar in leichten Nachahmungen einer einzelnen Stimme entgegengesetzt. In den fünfstimmigen Chören kömmt wohl einmahl ein Satz vor, wo Stimmenpaare — der beiden höchsten, und der beiden tiefsten Stimmen — gegen den zwischen ihnen einfach fortgehenden Alt in dreifacher Nachahmung sich bewegen, allein dergleichen sind kurz und vorübergehend. Und dennoch, bei dieser Dürftigkeit des inneren Baues, fehlt es diesen Liedern weder an Anmuth noch würdigem Ernst. Freilich gebricht ihnen das eigentlich kirchliche Gepräge. Die Kirchentonart ist überall verschwunden und ihre eigenthümliche Färbung, durchweg herrschen die Tonarten unserer Tage vor, **A** und **D** dur, **H** und **E** moll u. s. w. und hin und wieder nur taucht ein phrygischer Anklang entfernt auf. Allein dieser ist dann auch der Abdruck eines wahrhaft lebendig Empfundenen; so in dem Eingange des Magnificat, wo ein solcher gleich mit dem ersten Schlußfalle eintritt. Der Ausdruck von Demuth, der in der Melodie der ersten beiden, von Paaren verschiedener Stimmen vorgetragenen Strophen hervortritt, erhält dadurch einen Anhauch geheimnißvoller Hohheit, und dieser wird in der 3ten, durch einen (wenn auch ganz einfachen) vollen Chor dargestellten Strophe noch mehr ausgeprägt, der in großartiger Klangfülle und Reichthum der Modulation sich besonders auszeichnet. In Lieblichkeit und Frische kommt wohl kein andres dieser Lieder dem Pfingstgesange gleich: „Schmücket das Fest mit Meyen." *) Die unschuldige Heiterkeit in dem beginnenden Gesange zweier hohen Stimmen, deren hellen, in dreitheiligem Maaße anmuthig hintanzenden Klängen ein fünfstimmiger, begleiteter, sanfter Chorgesang antwortet

---

*) S. Beispiel Nr. 120.

Ach Herr Jesu, schaff in mir
eines reinen Herzens Zier

die kräftige Freudigkeit des nun eintretenden vollstimmigen, den dreitheiligen Takt des Anfanges wieder aufnehmenden Satzes, der in der Mitte mit dem geraden vertauscht war; der hier gar liebliche Wechsel des Leisen und Starken in den Schlußzeilen

Im Mayen, im Mayen
Wollen wir uns freuen!

Alles dieses trägt ganz das Gepräge des Blüthenmonats, in dem das fröhlichste Fest der Kirche, das Pfingstfest, fällt, und wie es schon beim ersten Anhören sich geltend macht, hat es gewiß die mitlebenden Zuhörer des Meisters entzückt. In dem Liede: „Meinen Jesum laß ich nicht" lebt ein Gefühl frommer Liebe, gleichwie in Eccards „Mein' schönste Zier und Kleinod bist"; und doch, in wie verschiedener Weise hat es Gestalt gewonnen durch die Töne dieses Meisters, und Hammerschmidts! Bei jenem wird es laut durch liebliche, bedeutsame Zusammenklänge, zu denen eigenthümlich ausgestaltete Stimmen, einander nachahmend, sich vereinen; in einer Einmüthigkeit, bei der die Selbständigkeit jedes Einzelnen ungefährdet bleibt, in einem heiligen Frieden, der über der eigensten Entwickelung dieses Einzelnen ruht, und als der gemeinsame Geist das Ganze durchdringt und überstrahlt. Innigkeit, Einmüthigkeit, Friede, sind auch der Geist, der aus Hammerschmidts Gesange hervorleuchtet, allein hier kündigt er sich an durch stetes, gleichmäßiges Zusammenklingen der einzelnen wie aller Stimmen, durch unverrücktes Wandeln Hand in Hand, wie wir es nennen möchten. Wie früher der Weihnachtsgesang „Freuet Euch ihr Christen alle" in dem vierten Theile von Hammerschmidt's Musikalischen Andachten so großen Anklang fand, daß seine Singweise in den Gemeinegesang überging, so auch die Melodie dieses Liedes. Hier wie dort streifte man ihr, dort den Wechsel eines höhern und tiefern Chores, hier des Einzelgesanges und vollen Chores ab; dort konnte man die Weise unverändert beibehalten, hier war man genöthigt, da einzelne Zeilen mit abweichender Betonung wiederholt werden, auszuscheiden, zusammenzurücken, eine neue, gedrängtere Melodie aus der ursprünglichen zu bilden. Freilich, noch 24 Jahre nach dem Erscheinen des Werkes, 7 Jahre nach des Meisters Tode, finden wir dieses Lied, was die Hauptmelodie betrift, unverändert in Vopelius Melodieenbuche (1682, S. 888—892), doch ist die Harmonie auf vier Stimmen zurückgeführt, und der Wechsel des Einzelgesanges und Chores ausgeschieden. Allein bereits in dem Nürnberger Gesangbuche von 1676 (dem Sauberischen), das beide Lieder wohl zuerst mit ihren Weisen aufgenommen hat, war man weiter gegangen. Die Melodie setzt sich hier zusammen aus Hammerschmidts Betonung der beiden ersten Liedzeilen der ersten Strophe, welche, zweimahl gehört, den Aufgesang bilden; der Abgesang gestaltet sich dann durch die Melodie des dem ersten Wiedereintritt des Chores folgenden zweistimmigen Gesanges, und der letzten Chorzeile. Ähnlich finden wir Hammerschmidts Weise in J. S. Bachs Choralgesängen (Nr. 152. 347) umgestaltet, nur daß hier die 4 ersten Melodiezeilen der ersten Strophe beibehalten sind. Um Etwas weicht Nr. 298 hievon ab; hier sind die beiden Schlußzeilen der Melodie der Weise der letzten beiden Chorzeilen der ersten Strophe entlehnt. So hat allgemach, bald diesem, bald jenem Zuge lauschend, die Gemeine das sie Ansprechende des Kunstgesanges sich angeeignet; freilich würde es, wenn im Innern selbständiger, reicher, lebendiger ausgebildet, ihr, wenn auch eindringlich, doch nicht in diesem Maaße ergreifbar gewesen seyn.

Wir gedenken an dieser Stelle nur vorübergehend eines Werkes, auf das wir später bei Gelegenheit des Ristschen Sängerkreises wieder zurückkommen werden, dem Hammerschmidt durch dasselbe sich anschloß. Es wird, wie es scheint, unmittelbar vor Herausgabe der Gespräche über die Evangelien, welche, eben wie dasselbe, im Jahr 1656 erschienen, unseren Meister beschäftigt haben, und wie er darin einfache Melodieen zu einer Reihe von Liedern giebt, vielleicht die Veranlassung geworden seyn, ihn auch zu harmonischer, gleich schlichter und doch mannichfaltiger Ausbildung ähnlicher, selbsterfundener Melodieen zu vermögen. Wir meinen Johann Rists „Musikalische Katechismusandachten", für welche Hammerschmidt auf Anliegen des Dichters 38 Melodieen sang, wofür dieser in seinem Vorworte ihm auf das Lebhafteste dankt, und auch den Leser dazu ermuntert. „Danke auch — sagt er daselbst — neben mir, christlicher und der edlen Singekunst vielergebener Leser, dem fürtreflichsten und nun in aller Welt wohlbekannten Musico, dem hochbegabten Herrn Hammerschmidt, welcher, nachdem er mit seinen Herz, Mark und Blut durchdringenden Liedern mich wohl tausendmahl, sonderlich in den allerschwersten geistlichen Anfechtungen hiebevor hat erwekket und erfreuet, auch diese Catechismus-Arbeit mit recht süßen und ganz wohlgesetzten Melodieen hat wollen auszieren, durch welche rühmliche Bemühung sein, zwar vorhin hochbelobter Name noch ferner wird gepriesen, so daß dieses unsers teutschen Orpheus, des kunstreichen Herrn Hammerschmidt's in Ewigkeit nicht wird vergessen werden." Sehr bescheiden äußert sich der Meister selbst über diese Gabe. Er schreibt dem Dichter: „Mein hochgeehrter Herr Rist! An denselben gelanget meine freundliche Bitte, Er wolle doch in seiner Vorrede mit Wenigem gedenken, daß ich (dieweil diese Lieder von meinem hochgeehrten Herrn auf die Christliche Kirche recht gemeinet) selbige nach Art der langsamen gebräuchlichen Kirchenlieder auch habe gerichtet. Wenn aber solche zu Hause gesungen werden, können sie mit etwas geschwinderem Takte in Acht genommen und gemachet werden, so daß man bei jedwedem Striche zu Ausgange des Verses etwas inne halte. Es ist gut gemeinet, und ich lebe allezeit meinem hochgeehrten Herrn zu dienen, und sage

Hier habt Ihrs, großer Rist, was Ihr von mir begehret,
Mit Willen, aber doch nach Willen nicht gewähret;
Gebraucht es, wenns beliebt, nehmts an als wohlgemeint,
Lebt ehr- und seegensvoll, und bleibt mein großer Freund.

Hammerschmidt hatte also hier mit Bewußtseyn und Absicht für den allgemeinen Kirchengesang gearbeitet, seine Melodieen danach gebildet. Es ist auch nicht zu leugnen, daß selbst Anklänge an die Kirchentöne uns in diesen Singweisen begegnen; freilich sparsam und vereinzelt, so daß von keiner einzigen derselben behauptet werden kann, daß sie durchweg einer von diesen Tonarten angehöre. Die zu dem 16ten Katechismusliede scheint, oberflächlich angesehen, phrygischer Tonart zu seyn; wir dürfen uns indeß durch den halben Schluß nicht täuschen lassen, mit dem sie endet, denn er kann nichts entscheiden, wo der übrige Theil auf das Bestimmteste nach E moll hindeutet, wohin auch eine der vorangehenden Melodiezeilen ausdrücklich gewendet ist. Die Weise des 20sten bewegt sich in dem Tonumfange von G, allein dadurch, daß der siebenten Stufe dieser Reihe das erhöhende Kreuz neben dem Schlüssel nicht vorgeschrieben ist, wird die Melodie noch nicht eine mixolydische. Denn überall herrscht die große Septime vor, sie ist, wo sie im Laufe der Melodie erscheint, theils unmittelbar, theils über der Grundstimme als solche bezeichnet, der Einfluß, den die kleine auf die Wendungen und Ausweichungen ächt mixolydischer Weisen

übt, ist nirgend wahrzunehmen, und es kann nicht bezweifelt werden, die Tonart sei als G dur gemeint. Endlich treffen wir zu dem folgenden ein und zwanzigsten Katechismusliede zwar eine Weise, die in C endet, und der, wie sie aufgezeichnet ist, bei der siebenten Stufe das b beigezeichnet steht, wodurch dieselbe als kleine Septime zu erkennen ist. Allein der ganze Fortschritt dieser Melodie zeigt unverkennbar, daß C moll, nicht aber das versetzte Mirolydische, wie wir vorausgesetzt haben möchten, ihre Grundtonart sei. Es sind also nur dunkle Erinnerungen an die alten kirchlichen Grundformen, die hier sich zeigen, wo Hammerschmidt für den allgemeinen Kirchengesang arbeitete, und nirgend hat er mit Bewußtseyn sich ihnen angeschlossen. Daß von seinen 38 Weisen deren 32 weichen Tonarten angehören, und nur deren 6 in harten sich bewegen, giebt ihnen im Ganzen eine mehr weiche und trübe als feierliche Stimmung, es ist daher nicht zu verwundern, daß keine von ihnen allgemein kirchlich geworden ist, eben so wie dieses auch mit den zu Rists neuen himmlischen Liedern erfundenen der Fall war. Die einen wie die andern Lieder konnten auch auf bekannte kirchliche Weisen gesungen werden, die einen kräftigern Ton anschlugen, auch wo sie weicher Tonart waren, so daß es nicht einmahl besonders in Betracht kommt, daß selbst bei Anwendung dieser älteren Melodieen die harte Tonart um Weniges nur die weiche überwogen haben würde; denn in den Katechismusliedern stellt — unter der Voraussetzung, daß zu ihnen die dabei genannten ältern Kirchenmelodieen angewendet werden, — das Verhältniß der harten zur weichen Tonart nur wie 20 zu 18 sich dar. In Vopelius Gesangbuche (1682) findet sich weder eines von Rists neuen himmlischen Liedern, noch eine seiner Katechismusandachten, auch ist keine der von Hammerschmidt zu jenen oder diesen gesungenen Melodieen für andere dort aufgenommene Lieder angewendet; in Chursachsen, dem Mittelpunkte der Wirksamkeit des Meisters, hat also keine derselben allgemeineren Anklang gefunden; ob etwa eine oder die andere in Zittau heimisch geworden und geblieben, ist mir nicht bekannt*). Später nahm das Freilingshausensche Gesangbuch aus den himmlischen Liedern, welche Hammerschmidt sang, eins auf, das Communionlied „Wie wohl hast du gelabet“ (Th. I. 1704. Nr. 242; 1741, Nr. 546), aus den Katechismusandachten aber zwei: „Laßt uns mit Ernst betrachten“ (Th. I. 1704, Nr. 76) und „O heiliger, o guter Geist“ (Th. II. 1714, Nr. 128), alle aber ohne Hammerschmidts Weisen. So scheint es denn, als habe nur, was dieser aus eigener Wahl, frisch, aus voller Brust gesungen, sich geltend gemacht, als sei ihm nur, wo er auf seinem Gebiete, ohne äußere Beschränkung, ohne in bestimmter Absicht einem besonderen Style nachzugehen, gewaltet, den Ton zu treffen gelungen, der überall anklang und seinen Weisen auch in den allgemeinen Kirchengesang Eingang gewann; selbst da, wo es einer Umbildung derselben bedurfte.

Den Fest-, Buß- und Dankliedern Hammerschmidts folgte vier Jahre später seine „Kirchen- und Tafel-Music darinnen 1, 2, 3 Vocal und 4, 5, 6 Instrumenta enthalten.“ Sie war 1662 zu Zittau bei Caspar Dehn gedruckt, und der Meister hatte sie in Selbstverlag genommen. Gewidmet war sie von Zittau aus am 1. August 1662 dem dortigen regierenden Bürgermeister Heinrich von Heffter auf Ober-Ullersdorf und Sommerau. In der Zueignung wird diesem Gönner des Meisters nachgerühmt, er habe der Stadt Geschäfte stets mit Erfolg versehen, sei „wegen seiner sonderbaren hohen dexteritaet“ zu höherem Stande erhoben, habe das durch den Krieg verödete Vaterland wiederum aufgebracht, und

*) In dem Nürnberger Gesangbuche von 1676 findet sich eine einzige der von Hammerschmidt zu den Katechismusandachten gesungenen Melodieen; die des Liedes: „Triumph, Triumph, der Siegesheld“ ꝛc.

es sich höchst angelegen seyn lassen, wie dasselbe, so viel möglich und menschlich, „gleichsam von Neuem repariret und erhoben werden möchte.“ Es wird dann an die Klosterkirche zu Zittau erinnert, deren vortrefliches Orgelwerk, den Predigtstuhl u. s. w. und indem der Meister seines Gönners Verdienste um Herstellung des durch den Krieg Zerrütteten auf das Wärmste preis't, findet er einen Übergang zu der Betrachtung, wie hoch ein Jeder zu schätzen sei, der sich zu Gottes Ehre thätig finden lasse, wie auch ihm selber zieme ein Gleiches zu thun, wie er, um auch Etwas dieser Art zu schaffen, das seinem Gönner überreichte Buch zusammengebracht, um „dadurch zu erwähntem Bau gedachter Klosterkirche auch eine Hand voll Kalk tragen zu helfen.“ Wir dürfen nicht voraussetzen, daß der Inhalt dieses Werkes jener Versicherung widerspreche, wie man es wohl nach dem Titel „Tafelmusik“ annehmen könnte. Denn alle Sätze desselben, wo sie nicht geistliche Lieder zum Gegenstande haben, sind doch über Schriftworte gearbeitet, und höchstens könnte von dem 7ten und 11ten, wo diese aus dem hohen Liede entlehnt sind, oder dem 15ten und 16ten, denen Sprüche aus dem Prediger Salomo zu Grunde liegen, behauptet werden, daß ihre Behandlung an das Weltliche streife. Auch die Tafelmusik Hammerschmidts ist also immer eine geistliche, und ihr besonderes Gepräge nur in der größeren Freiheit und Mannichfaltigkeit der Behandlung zu suchen, die dem kirchlichen Ernste weniger entsprechend ist.

Der Tonsätze in diesem Werke sind 22, darunter drei Sonaten, zwei auf die Choräle: „Nun lob' mein' Seel' den Herren“ und „Gelobet seyst du Jesu Christ“ gearbeitet. Der letzte derselben ist für zwei Trompeten und einen Chor von 4 Posaunen gesetzt, zu denen eine Altstimme die Melodie führt, „von zwei Vocalisten zu besetzen, die in einer Gleiche singen.“ Die Trompeten treten nicht schmetternd, sondern durchweg singend, ein, indem sie meist, sei es den Gesang, sei es die tieferen Instrumente nachahmen. Der melodieführenden Stimme ist nur die erste und letzte Strophe des Liedes unterlegt: bei dem Kyrie wird in Beiden der gerade Takt mit dem dreitheiligen vertauscht. Dieser Satz wird einer von denjenigen seyn, den wir zur „Tafelmusik“ zu rechnen haben, und wahrscheinlich wird er bestimmt gewesen seyn bei fürstlichen Festmahlen um die Weihnachtszeit — auch wohl bei denen des Rathes in des Meisters Wohnorte — zu geistlicher Ergötzung zu dienen. Zweifelhafter ist es bei einem andern über die beiden ersten Strophen des Liedes „Erbarm dich mein o Herre Gott“, dessen ernster Inhalt einer solchen Voraussetzung zu widersprechen scheint, während doch seine Behandlung dahin deutet. Die alte Weise jenes Liedes (die jedoch von ihrem zweiten zu dem dritten, und von diesem zu ihrem vierten Tone durch einen halben Ton chromatisch fortschreitet), ist einer einzelnen Tenorstimme zugetheilt, und diese wird durch die gewöhnlichen 4 Saiteninstrumente begleitet. Der Baß geht ernsten langsamen Schrittes daher, nur die Takttheile bezeichnend, den anderen drei Instrumenten ist vorgeschrieben, die jenen Schritten angemessene einfache Harmonie in je 4 und 4 Achtelnoten zu zertheilen, und diese auf einen Strich, gleichsam wie einen Tremulanten auf der Orgel, auszuführen, auch die, durch Bogen angezeigte schleifende Manier wohl in Acht zu nehmen. Mit dem Schlusse der 2ten Strophe, nach der sechsten Zeile

Rein werd ich, so du wäschest mich,

und zu den Worten der beiden folgenden:

„Weisser denn Schnee, mein Ghör wird froh,
All mein Gebein wird freuen sich“

erscheint eine ganz andere Behandlung; wie die ionische Tonart eintritt, wandelt sich der Takt, er

wird dreitheilig, die Bewegung frischer und lebhafter, die säuselnde zitternde Begleitung hört auf, sie macht kräftigen, den Rhythmus nachdrücklich bezeichnenden Bogenstrichen Platz, und das Ganze verklingt in einem ernst und breit gehaltenen phrygischen Schlusse geraden Taktes. Es stellt eine Buße dar, die zugleich die sichere Gewähr der Versöhnung in sich trägt, und könnte in diesem Sinne wohl eine kirchliche Bestimmung gehabt haben, doch scheint es wiederum, als habe die zu zarte Behandlung des größesten Theiles in der Kirche unwirksam bleiben müssen, und sei auf einen minder ausgedehnten Raum berechnet gewesen. Wahrscheinlicher als dieser Satz war ein anderer zu 4 (zuletzt 5) Singstimmen und fünf Geigeninstrumenten für die Kirche bestimmt. Er umfaßt alle 4 Strophen des Liedes: Allein zu dir Herr Jesu Christ, und gründet sich auf dessen schöne, alte Melodie. In der ersten Strophe steht eine Tenorstimme einem Basse gegenüber: jener gesellen sich zwei Violen und die Grundstimme, diesem alle Instrumente — außer den genannten noch zwei Geigen. Den Worten, welche der Tenor vorträgt

Allein zu dir Herr Jesu Christ
Mein Hofnung steht auf Erden,

antwortet der Baß in kräftiger, kühn aufstrebender, selbständiger Melodie, die ihm der volle Instrumentalchor nachtönt: „Fürchte dich nicht, ich bin dein Schild, und dein sehr großer Lohn", und tritt, auf solche Weise tröstend, ermuthigend, immer zwischen je zwei und zwei, auch drei Zeilen ein; der vorletzten Zeile: „ich ruf' dich an", antwortet er unmittelbar wieder mit eben den Worten. Bei der 2ten Strophe schweigt der Baß und eben so die beiden Geigen; zwei Soprane nehmen nun die Stelle derselben ein, und treten dem Tenor gegenüber, mit ihm wechselnd, zuletzt sich ihm vereinend, ihren Gesang auf die Kirchenweise gründend. Mit der 3ten Strophe kehrt eine Behandlung zurück, die der von der ersten in der Anordnung ähnlich ist, wenn sie auch in der Ausbildung des Einzelnen von ihr abweicht. Der Baß läßt wiederum die früheren Trostesworte hören, nur in anderer Folge, mit veränderter Melodie: „Ich, ich bin dein Schild, fürchte dich nicht." In der letzten Strophe endlich

Ehr' sei Gott in dem höchsten Thron,
Dem Vater aller Güte rc.

tritt der Tenor, die auch hier beibehaltene Grundmelodie verzierend, einem 5stimmigen Chor gegenüber, dem die Instrumente verstärkend sich anschließen; nur bei den Worten der Schlußzeilen

„hier in dieser Zeit
und folgends in der Ewigkeit"

vereint sich alles zu vollem, gemeinschaftlichem Gesange.

Auch hier wie bei dem nächst zuvor besprochenen Liede haben wir Gebet und Erhörung neben einander, wenn auch hier verschieden dargestellt; dort das von Innen hervorbrechende Bewußtseyn der Versöhnung, hier die Trostesstimme, dem zuversichtlich, gläubig Betenden gegenüber. In anderem Sinne sind in einem 4ten Satze zwei Liedverse und ihre kirchlichen Weisen entgegengestellt; die 9te Strophe des Liedes: „Gott hat das Evangelium rc.":

Wo bleibt die brüderliche Lieb?
Die ganze Welt ist voller Dieb'!

Kein Treu noch Glaub ist in der Welt,
Ein Jeder spricht: hätt' ich nur Geld!
Das ist ein Zeichen von dem jüngsten Tag

und die erste des bekannten lutherischen Psalmliedes:

Ach Gott vom Himmel, sieh darein
Und laß dich deß erbarmen!
Wie wenig sind der Heil'gen dein,
Verlassen sind wir Armen!
Dein Wort man nicht läßt haben wahr,
Der Glaub' ist auch erloschen gar
Bei allen Menschenkindern!

Die erste beider Strophen wird im Anbeginn in ihrer alten kirchlichen Weise von einer durch 4 Posaunen begleiteten Altstimme, in unzertrennter Folge, langsam, feierlich vorgetragen, und in ähnlicher Art tritt, nachdem sie geendet, eine Sopranstimme mit den ersten beiden Zeilen des anderen Liedes ein. Nun kehrt die erwähnte Strophe des ersten Liedes zurück: die Töne ihrer Melodie sind aber um die Hälfte verkürzt, sie erscheint rascher, gedrängter, der in ihren Worten ausgesprochene Vorwurf heftiger, ernstlicher. Sie theilt sich zwischen 2 Sopranen, die nur von der Grundstimme begleitet werden, und dem Alt, zu dem fortwährend vier Posaunen ertönen. Mit der vierten Zeile vereint sich der Gesang dieser 3 Stimmen, nach 3mahliger Wiederholung derselben hält er plötzlich inne, und nun erschallt der vollstimmige Warnungsruf: „Das ist ein Zeichen von dem jüngsten Tag!" wiederum feierlich-ernst wie zuvor; nur schweigt jetzt der Alt, weil er auf jenen Ruf mit den Anfangszeilen des 2ten Liedes, zum Schalle der Posaunen zu antworten hat, wo ihm dann die beiden Soprane, im Einklange, und gleich ihm begleitet, erwiedern

Wie wenig sind der Heil'gen dein,
Verlassen sind wir Armen!

Wieder tritt mit den Worten

Wo bleibt die brüderliche Lieb?

die zuvor gesungene Strophe des ersten Liedes ein, die Töne verkürzt, wie bei ihrem 2ten Erscheinen, unter eben die Stimmen vertheilt, mit ähnlichem Wechsel derselben; nur die eben erwähnte erste Zeile tönt, feierlich langsam, als ernste Frage zu Zeiten hinein, bis, nun vom Alte vorgetragen, abermahls die Weissagung zu Posaunenklange gehört wird

Das ist ein Zeichen von dem jüngsten Tag!

Da endlich, von den Sopranen angestimmt, siebenstimmig, vereint die Anfangsstrophe des 2ten Liedes alles bisher Singende und Klingende, breit, großartig vorgetragen; hat sie geendet, in halbem — wenn gleich nicht streng phrygischem — Schlusse, so ertönen noch einmahl die Worte

Ach laß dich das erbarmen

zu der Melodie der zweiten Liedzeile, und ein voller Schluß endet das Ganze. Ein Bild menschlicher Verderbtheit wird hier in dem einen Liede dem Hörer vorgehalten, eine warnende Weissagung daran geknüpft; durch ein Gebet wird sie beantwortet, das sich immer mächtiger erhebt, und endlich

alles fortreißt, in sich vereinigt. Außer diesen eigenthümlich behandelten Chorälen finden wir noch deren drei in diesem Werke Hammerschmidts: „Christ lag in Todesbanden", für 2 Soprane, einen Tenor und drei Posaunen; „Verleih uns Frieden gnädiglich" für die ebengenannten Singstimmen, denen noch Alt hinzutritt, und mit gleicher Begleitung; „Vom Himmel hoch da komm ich her" für fünf Singstimmen, zwei Geigen und Baß; doch ist die Melodie dieses Liedes hier nicht die gebräuchliche Kirchenweise, wenn sie derselben auch anklingt.

Neun Jahre nach der Kirchen- und Tafelmusik trat Hammerschmidt mit dem Werke auf, das er selber als seinen Schwanengesang bezeichnete, und das in der That sein letztes geblieben ist; seinen 6stimmigen Fest- und Zeit-Andachten. Es erschien zu Dresden 1671, im Verlage Christian Berg's, und ist durch die Widmung vom 3ten April dieses Jahres, den Bürgermeistern, dem Syndicus, Stadtrichter und den Rathmannen der Stadt Zittau zugeeignet. Der Meister äußert gegen diese seine Gönner, daß mit diesem Werke sein „bißher geführter Fleiß möchte beschlossen werden", und bringt ihnen darum dasselbe als ein Zeichen seines Dankes dar. Sie hätten ihn nicht allein vor 32 Jahren (1639) „zu dem annoch und bißher beständig gehabten Dienste geneigt erfordert, und dabei vergnügt unterhalten, ihm auch alle Ehre und sonderbaren Respekt erwiesen; sondern ihn auch unter dero Gebiet mit Dorf- und Forstverwaltungen großgünstig versehen." Dieser Zueignung folgt dann noch eine Vorrede. Zu dieser Arbeit, sagt Hammerschmidt darin, habe ihm vor Allem die „weitberufene" Churfürstlich Sächsische Hofcapelle Anlaß gegeben, wenn er bei seinen „in Dreßden unterschieblich angelegenen Verrichtungen, in derselben die weltbelobten italienischen Künstler dergleichen von ihnen ausgearbeitete Composition mit verwunderlicher Lieblichkeit habe singen und vorstellen hören"; auch habe „der Hochedle Herr Heinrich Schütz, das eintzige Licht der musikalischen Wissenschaft in unserem Deutschlande" ihn nicht wenig aufgemuntert, der in seinen cantionibus sacris quatuor vocum sich dermaaßen künstlich und angenehm erwiesen, daß noch zur Zeit von solcher Art entweder gar nichts, oder doch sehr wenig gesehen und gehört sei. So sei früher seine Chormusik entstanden, und jetzt dieses Werk zu vergnüglicher Ergötzung der Musikliebhaber. Damit aber dem geneigten und begierigen Zuhörer diese verlangte Ergötzung nicht fehlen möge, so bitte er, diejenigen, so damit künftig ausgehen würden, wollten sich belieben lassen, vor allen Dingen einen langsamen und bescheidenen Takt zu gebrauchen, und selbige in ihrer gesetzten, rechtmäßigen Höhe anzustimmen, weil außerdem, bei einer andern, selbst angemaaßten Höhe die Sänger nicht hinauslangen könnten, und bei einer angenommenen, ertichteten Tiefe die Stimmen faul würden, wodurch sie von ihrer natürlichen Art und abgezielten Anmuthigkeit merklich fallen und schreiten müßten. Ferner werde (es) dieselben nicht um ein Weniges annehmlicher machen, wenn man sie nur allein mit sechs einfachen Stimmen bestelle; doch werde solche eine Viola, oder anderes, dienliches Instrument gar lieblich begleiten, wofern nur diejenigen, unzeitigen Instrumental-Musicanten vom Chore gewiesen würden, so mit ihren Jäger-Hörnern — oder Zinken wollte ich sagen, setzt Hammerschmidt, sich unterbrechend, hinzu — keiner eintzigen Noten schonen, sondern solche durch ihr gemeines, unförmliches Coloriren aufs ärgste dehnen und verdrehen, dadurch sowohl des Autoris Intention wider alle musicalische Regeln verwirkt, als auch die Fugen, Syncopationen, und der beste Nachdruck des ganzen Gesanges durchaus verderbet und zerstümmelt würden. Doch seien hierunter in keinem Wege rechtschaffene Musici gemeinet, die sich zu moderiren, und ihre Instrumenta nach der heutigen Kunst-Art zu tractiren wüßten; so sei auch das sogenannte

Coloriren nicht gänzlich verboten oder zu verwerfen, dafern es selten, bescheidentlich, zu rechter Zeit, und nicht immer ein Mahl wie das andere geschehe.

Wir sehen aus dieser Vorrede, wovon uns auch schon die in dem Werke enthaltenen Tonstücke die Überzeugung geben, daß man damahls die ältere Art der Aufzeichnung musikalischer Sätze ganz verlassen hatte, und diese nunmehr überall so hinschrieb, wie sie ausgeführt werden sollten. Waren die alten Grundformen geistlichen Gesanges, die Kirchentöne, einmahl außer Übung gekommen, so mußte auch die alte Schreibweise nothwendig mit ihnen fallen, die keinen andern Zweck hatte, als eine jede dieser Tonarten schon durch die Schrift selbst für das Auge erkennbar zu machen, und daneben zugleich die Tonhöhe anzudeuten, in der man den ihr angehörenden Satz ausgeführt haben wolle. Schon in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts sahen wir einzelne Meister von der herkömmlichen Art der Aufzeichnung abgehen, zumahl bei Singweisen, deren Tonart, als allbekannter, nicht zweifelhaft seyn konnte; jetzt geschahe es ganz allgemein. Doch war dieses Verfahren immer noch ein neues, darum machte man auf dasjenige besonders aufmerksam, was sich sonst von selber verstanden hätte, daß alles nämlich so gemeint sei, wie es sich niedergeschrieben finde. Auf die Octavengattung kam es freilich nun nicht mehr an, denn sie war nur für die Kirchentöne das Gesetz der Gestaltung gewesen, für sie hatte man bei willkührlicher Versetzung der Gesänge nicht mehr zu fürchten, man besorgte nicht, daß irgend ein wesentliches Gepräge der Tonart dadurch verloren gehen könne, an das man gar nicht dachte. Nur die Leichtigkeit, die Frische der Ausführung war an eine gewisse Stimmlage der Sänger bei der Wahl der Tonhöhe geknüpft, und diese wünschte der Tonmeister ungefährdet, damit sein Werk die rechte Wirkung erreiche. Darum hat auch hier Hammerschmidt daran noch ausdrücklich erinnert; man darf ihm aber deshalb die Meinung nicht unterlegen, als habe er, der nun schon in unseren modernen Tonarten schrieb, dabei dasjenige im Auge gehabt, was wir jetzt deren Charakter zu nennen pflegen.

Ein Zweites, was bei dieser Vorrede zu bemerken bleibt, ist die wiederholte Abmahnung des Meisters von unzeitigem Verschnörkeln. Dieses sogenannte „Coloriren oder Diminuiren" hatte früherhin zu den besondern Künsten der Instrumentisten gehört; mit der Ausbildung des Einzelgesanges hatten, seit den letzten Jahren des vorangehenden Jahrhunderts, auch kehlfertige Sänger, vornehmlich in Italien, ein besonderes Studium daraus gemacht. Prätorius, der allempfänglichste unter den Tonsetzern jener Zeit, und daneben der wärmste Freund der damahligen neuen, italienischen Manier, „dadurch die Kunst so gar hoch gebracht worden", hatte in seinen späteren geistlichen Gesängen, bei den für Einzelgesang bestimmten Kirchenliedern, seinen Sängern die Sylbendehnungen und Auszierungen ausdrücklich vorgeschrieben. So waren diese Künste auch in die evangelische Kirche eingedrungen und hatten Beifall gefunden. Was aber nunmehr den Sängern nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten wurde, das mußten die Instrumentisten um so mehr sich vergönnt halten, als dergleichen eben zu den Vorzügen ihres Spieles schon seit längerer Zeit gehört hatte. Man hatte allgemach ihnen die Kirche geöfnet, zuerst als Begleitern und Vertretern der Sänger, dann als selbständig Mitwirkenden; in jener ersten Eigenschaft mochten sie sich für berufen halten, was gewöhnliche Sänger nicht zu leisten verstanden, an ihrer Stelle zu thun, in dieser letzten selbst mit den geschickteren zu wetteifern. Ein offenbares Verderbniß für kirchliche Kunst und Veranlassung zu endloser Verwirrung! Hammerschmidt, der gar wohl wußte, was er that, dem Geschmückten und Zierlichen

keineswegs abhold war, doch nur an seiner rechten Stelle es liebte, der, was er ausgeführt haben wollte, auch vollständig in die Schrift niederzulegen gewohnt war, wurde durch dergleichen Willkührlichkeiten um so mehr empört, als Sänger und Spieler, darin durch ihn beschränkt, eben diese Schmucklosigkeit ihm zum Vorwurfe machten, und bei dem Tadel seiner Werke an denjenigen einen erwünschten Anhalt fanden, welche die herkömmlichen kontrapunktischen Künste darin vermißten. Der Meister wurde durch solche Urtheile, durch muthwilliges Verderben seiner Erfindungen, in dem rechten Kerne seines Strebens verletzt; darum kann er auch nicht aufhören vor diesem zu warnen, und über Splitterrichtereien seinen Unwillen erkennen zu geben. Hier hat er nur das erste, nicht das letzte für nöthig gehalten: sein Ruf war wohl nun, im Fortgange der Zeit, zu fest gegründet, um noch die Angriffe Mißwollender fürchten zu dürfen, allein auch aufrecht mußte er ihn erhalten, und deshalb für würdige Ausführung des von ihm Geschaffenen sorgen; dieses zu thun hat er seine Warnungen, seine Rügen wiederholt, zum letztenmahle durch die Schrift; denn er hatte sich recht geweissagt, daß diesem Werke kein anderes mehr folgen werde. Der Tonsätze in demselben sind 38, meist über Bibelworte, oder doch geistliche Texte in ungebundener Rede: doch kommen auch einige vor, deren Grundlage durch Weisen geistlicher Lieder gebildet wird. Es sind folgende: Nr. 1. Nun komm der Heiden Heiland. Nr. 4. Sei willkommen Jesulein; jenes Weihnachtslied, das uns schon in den Fest-, Buß- und Dankliedern begegnete. Nr. 5. Helft mir Gott's Güte preisen. Nr. 8. Christe du Lamm Gottes; eingeflochten in eine Klage um den am Kreuze leidenden Erlöser: „Ach Jesus stirbt ꝛc.“; auch nicht unzerstückt, noch unverändert. Nr. 17. 21. „Du König der Ehren Jesus Christ; Heilig ist unser Gott ꝛc.“; einzelne Zeilen aus dem Lobgesange: „Herr Gott dich loben wir.“ Nr. 23. „Was mein Gott will, das gscheh allzeit.“ Nr. 27. „Meine Seele erhebet den Herrn“; der Lobgesang der Maria, auf die ihm in der evangelischen Kirche herkömmlich angeeignete Intonation des neunten (Pilger-) Tones gesungen. Nr. 30. „Allein zu dir Herr Jesu Christ ꝛc.“ Nr. 31. „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc.“ Nr. 36. „Warum betrübst du dich mein Herz“ mit seiner bekannten Singweise, zwischen deren Zeilen die Worte eingeflochten sind: „Es bleibt alles auf der Welt“, wie in der früheren Bearbeitung einer zu diesem Liede neu erfundenen Weise dieselben der Spruch unterbrach: „Lebet doch unser Herr Gott noch!“ Endlich Nr. 37: „Erbarm' dich mein' o Herre Gott!“ Alle diese Melodieen sind motettenhaft behandelt, nach Art der Meister aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts bis in die Mitte der zweiten hinein; ihre einzelnen Zeilen bilden die Grundformen längerer oder kürzerer kontrapunktischer Ausführungen, und nirgend wird dadurch, daß eine Singweise vollständig, ohne Einschaltung, ein Tongewebe als ruhender Grundgedanke (cantus firmus) beherrschte, das Liedhafte herausgehoben, was nur zuweilen durch Ruhepunkte zwischen den einzelnen Lied- und Melodiezeilen geschieht, die sonst in der strengen Motettenform mit solcher Entschiedenheit nicht hervortreten, weil diese ein möglichst fortgehendes Tongewebe erheischt. Was diese Durchführungen gegen ältere auszeichnet ist eine größere Einfachheit und Klarheit der Verwebung, so wie Sangbarkeit der einzelnen Stimmen. Es ist also immer noch ein Durchbilden der gewählten Form, wenn auch nicht ein eigentliches Fortbilden in diesen Sätzen zu finden, ein Streben, die durch den Zusammenklang der verwobenen Stimmen entstehende Harmonie bedeutsamer zu machen, und sie von aller verletzenden Härte frei zu halten, da ausgenommen, wo der Inhalt des Gesungenen Herbheit des Ausdrucks erheischte. Dadurch stehen auch die Motetten in strengerem Sinne unter ihnen — diejenigen, denen

nicht eigentlich eine zusammenhängende Melodie zu Grunde liegt, — anderen, ähnlichen voran; vor allen die über den 12ten bis 14ten Vers des 51sten Psalms: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz, und gieb mir einen neuen, gewissen Geist — Verwirf mich nicht von deinem Angesicht, und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir — Tröste mich wieder mit deiner Hülfe, und der freudige Geist enthalte mich"; Sprüche, die mit großer Innigkeit und Wärme gesungen sind. Daß in zweien unter den Gesängen dieses Werkes jenes Gegenüberstellen geistlicher Lieder und Sprüche nach Gesprächsart sich finde, wie es in anderen unseres Meisters häufiger vorkommt, haben wir schon zuvor bemerkt.

In Vopelius Gesangbuche finden wir noch einige Tonsätze mit Hammerschmidts Namen bezeichnet, die in den besprochenen Werken nicht enthalten sind. Sie sind sämmtlich liedhafte, auf selbsterfundene Weisen, wie wir voraussetzen, gearbeitete, und dem Orte zufolge, wo sie uns begegnen, sind ihre Melodieen in Sachsen mindestens dem allgemeinen Kirchengesange einverleibt gewesen. Es sind folgende: ein vierstimmiger Satz über das Lied des Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen: „Wie's Gott gefällt, gefällt mir's auch" (S. 727—729); ein ebenfalls 4stimmiger über des Rektor Keimann Lied: „So klaget Zion sich, und weinet jämmerlich, der Herr hat mich verlassen" (S. 770—772); ein solcher auf ein zweites Lied desselben Dichters: „Gott, laß vom Zorne, den Niemand kann tragen" (S. 1053—1054); einer über ein Lied Christoph Kirchenbitters: „Jesum hab' ich mir erwählet, Jesus ist mein Licht und Schein" (S. 893—894); endlich ein fünfter über das Sterbelied eines unbekannten Dichters:

„Was ist doch der Menschen Leben,
Die sich ihrer Sterblichkeit
Nicht erinnern, sondern streben
Stets nach großer Üppigkeit" rc.

(S. 914—916.)
der einzige unter diesen Sätzen, der etwas größere Sorgfalt für die selbständige Ausbildung der einzelnen Stimmen zeigt, mehr als wir bei bloßen Liedern von Hammerschmidt sonst gewohnt sind. Die Melodie des ersten dieser Lieder bewegt sich durchgängig im dreitheiligen Takte; in denen des 2ten und 4ten wechselt derselbe mit dem geraden; rhythmischer Wechsel erscheint in keinem unter ihnen, wie wir ihn denn überhaupt nirgends bei Hammerschmidt antreffen. Ja, auch da begegnet er uns nicht, wo etwa eine äußere Veranlassung dazu vorhanden gewesen wäre, wie bei der Weise des Keimannschen Liedes: „Gott laß vom Zorne", offenbar einer Übersetzung des lateinischen: „Aufer immensam Deus aufer iram"; ein Lied, das dem sapphischen Versmaaße angehörend, bei genauem Anschließen an dasselbe den Sänger leicht hätte dahin führen können. Die Quelle dieser Tonsätze ist uns unbekannt, wir wissen also auch nicht, ob Vopelius sie in ihrer ursprünglichen Gestalt mittheilt — was er bei den Liedern „Freuet Euch ihr Christen alle" und „Meinen Jesum laß ich nicht" mindestens nicht gethan — oder sie vereinfacht hat, um sie dem Gemeinegesange anzupassen. Am wenigsten würde dieses bei dem letzten derselben vorauszusetzen seyn, der zu sehr das Gepräge des Ursprünglichen an sich trägt. Nur aus zwei Werken Hammerschmidts könnten sie entlehnt seyn, die uns von Gerber (N. L. II. Col. 491, 492) und Walter (S. 299) noch genannt werden und deren Anschauung ich nicht erlangen konnte. Das eine führt den Titel „Musikalisches Bethaus", ohne

Angabe des Druckorts und der Jahrzahl; das andre sind zwei Theile weltlicher Oden, um 1650 erschienen, aus denen man wohl besonders ansprechende Weisen des gefeierten Meisters auf geistliche Lieder übertragen haben möchte.

Zuletzt seien hier noch drei Werke unseres Meisters erwähnt, die von Gerber und Walter an den angeführten Orten genannt werden, und die wir, als unserem Zwecke fremd, übergangen haben. Bei zwei Theilen „Paduanen, Gaillarden, Balletten ꝛc. zu Freiberg 1648 und 1650 erschiehen, bedarf es darüber keiner weiteren Erklärung. Aber auch bei 17 fünf- bis zwölfstimmigen Messen, die er 1663 zu Dresden, und lateinischen Motetten für eine und zwei Stimmen die er eben da 1649 herausgab, erscheint dieses Vorübergehen gerechtfertigt, weil des Meisters Thätigkeit für die eigenthümliche Gestalt des evangelischen Kirchengesanges, nach der Aufgabe die er sich in ihnen gestellt hat, nicht hervortreten kann.*)

Nach Gerbers Berufung auf Wetzels Liederhistorie (I. 365) soll Hammerschmidt die Weise des Liedes angehören: „Ach was soll ich Sünder machen.“ Sie steht mit ihren Liede in Vopelius Gesangbuche (S. 989 — 990) jedoch ohne Angabe seines Namens; beide sind auch in den zuvor besprochenen Werken nicht zu finden. Nun redet aber Wetzel an dem angeführten Orte nur von dem Liede selbst, nicht dessen Melodie; er bemerkt daß jenes unstreitig dem Johann Flittner angehöre, und meint, wenn es Hammerschmidt zugeschrieben werde, möge man wohl den Dichter mit dem Tonsetzer verwechselt haben. In diesen Worten liegt aber nur eine Vermuthung, nicht ein Zeugniß für seine Urheberschaft, und jene wird durch die zuvor angeführten Thatsachen entkräftet.

Hammerschmidt hat, den Werken zufolge, die wir eben nach der Ordnung ihres Erscheinens betrachteten, in den vornehmsten älteren Formen des Tonsatzes sowohl, als den zu seiner Zeit neu aufgekommenen sich versucht. Doch ist nicht zu leugnen, daß er diese letzten mit größerem Geschick handhabt, ihnen mit mehr Vorliebe zugethan ist. Jene scheint er meist nur gewählt zu haben, um seine meisterliche Tüchtigkeit daran zu bewähren, wie es auch von Heinrich Schütz, seinem Vorbilde, geschehen war; freilich von diesem, dem älteren, zum Theil noch bei ihnen herangekommenen und heraufgebildeten, mit größerem Glücke, wenn wir auch zugestehen müssen, daß selbst dem jüngeren Meister noch ein

*) Die 17 Messen Hammerschmidts (theils mit, theils ohne Instrumentalbegleitung) sind dem Bürgermeister und Oberkämmerer zu Freiberg, Siegmund Horn zugeeignet, als besonderem Beschützer und Gönner der Tonkunst. Mit dem Preise dieser Kunst beginnt die Widmung (dd. Zittau d. 1. Mai 1663); ihr folgt ein Lobgedicht des Magisters Georg Schirmer, und diesem ein kurzes Vorwort an „den Günstigen Musik-Liebhaber.“ In diesem werden von dem Meister „vollständige Harmonieen in unterschiedlichen Vocal- und Instrumental-Stimmen nebenst fünf Complementen, auch ein Werk dergleichen Magnificat“ verheißen, von deren Erscheinen ich nirgend eine Nachricht gefunden habe.

Der Motetten (1649 zu Dresden bei Christian Berg erschienen) sind 20; 19 für eine Sopran-Tenor-Baßstimme; eine (Nr. 20) für 2 Sopranstimmen. Es scheint als habe man damahls die Altstimme weniger geschätzt, als die übrigen Singstimmen, da sie sich hier nicht bedacht findet. Dieses Werk ist dem Bürgermeister, Stadtrichter, den Rathsverwandten und einigen Bürgern zu Görlitz gewidmet. Der Meister sagt darin „daß sie ihn ihrem geliebten Collegio Musico, als er verwichener Zeit demselben beizuwohnen die Ehre gehabt, dermaaßen affectionirt gemacht, daß er ihnen sein ganzes musikalisches Vermögen, so aufm Papier und im Druck zu befinden, zu angenehmen Dienste, und auch sich selbst persönlich öfters, ja allezeit, dabei zu seyn erwünsche“ und will ihnen nun mit dieser Gabe sein dankbares Angedenken bezeigen. — Diese sogenannten Motetten sind Gesänge über einen begleitenden Instrumentalbaß. Sie führen also ihren Namen, der in der Regel eine Verwebung mehrer Stimmen zu selbständiger Harmonie voraussetzt, nur in uneigentlichem Sinne, und wahrscheinlich ist er deshalb nur angewendet, weil kurze geistliche Sprüche, wie gewöhnlich bei Motetten, in diesen Gesängen behandelt sind. Diese Sprüche sind lateinische, mit nur zwei Ausnahmen: Nro. XI behandelt den Psalmspruch: Lobe den Herrn meine Seele; Nro. XV jenen andern: Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird ꝛc.

Durchbilden derselben nachgerühmt werden dürfe. Wo geistliche Lieder die Aufgaben seiner Tonsätze bilden, und er deren selbsterfundene Melodieen nicht etwa nach Form der Motetten behandelt, und dadurch das Liedmäßige, wenn nicht gänzlich zerstört, doch unkenntlich macht, wo vielmehr der ganze Bau seines Satzes dahin gerichtet ist, es geltend zu machen, da mangelt seinen Erfindungen das bezeichnende Gepräge der Weisen des deutschen Kirchenliedes, jene eigenthümliche Verschmelzung des Kirchlichen und Volksmäßigen. Er empfindet nicht mehr im Sinne jener alten Grundformen des geistlichen Gesanges, der Kirchentöne, darum sind sie ihm nicht ein belebendes gestaltendes Gesetz, sondern eine beengende Schranke, die er frisch überschreitet. Das in geordnetem Wechsel Ebenmäßige der rhythmischen Ausgestaltung alter Weisen erscheint ihm — wenn auch nicht zufolge darüber ausgesprochener Worte, doch nach dem Zeugnisse, das seine Kunstschöpfungen von seiner Ansicht ablegen — als ein Regelwidriges, der inneren Übereinstimmung Entbehrendes, den angenehmen Fluß des Gesanges Hinderndes; deshalb muß es dem durchgängig herrschenden Gleichmaaße weichen, dieses erscheine nun in einer einzigen, dauernd festgehaltenen Taktart, oder verschiedenen, in scharfer Abgrenzung nebeneinander gestellten. Seinen liedhaften Gesängen gebricht deshalb freilich ein Bau, der älteren, innerhalb ihrer Strophen, die eigenthümlichste Mannigfaltigkeit verlieh; allein der Meister strebt einer solchen auf einem anderen Wege nach, der eben für ihn bezeichnend ist. Rosenmüller hatte seinen Behandlungen der ungebundenen Rede heiliger Schriftworte durch Ebenmaaß in der Behandlung ihrer einzelnen Sätze, — oder Verse, wie wir sie nennen — und durch äußerlich hervorgehobene künstlerische Beziehung dieser selbständig ausgestalteten Theile des Ganzen, eine Art Strophenbau zu geben gewußt, in welchem jene Sätze als Liedzeilen erscheinen konnten, selbst als Auf- und Abgesang einander sich gegenüber ordnend. Hammerschmidt bildet aus mehren Strophen der von ihm gesungenen und gesetzten Lieder ein einziges, größeres Gesätz, innerhalb dessen jene seine einzelnen Bestandtheile durch ihre Behandlung dennoch eigenthümlich unterschieden hervortreten, vermöge einer entschieden kenntlichen Beziehung aber nicht als nur nebeneinandergestellte erscheinen, sondern als innerlich, wesentlich verknüpfte, zusammengehörende. Er empfindet wahr und lebhaft was seine Dichter ihm bringen, aber nicht mehr in jenem großartigen Sinne älterer Meister, deren Einzelgefühl auch stets auf einem Gesammtgefühle ruhte; seine Persönlichkeit tritt durchaus dabei in den Vorgrund, er ist es, dessen besondere Auffassungsweise sich kund giebt, und nicht erscheint er als Organ der Gesammtheit in seinem Bilden; und so ist es wiederum auch das Gefallen an jener, und an ihrem Einflusse auf seine Hervorbringungen, was ihm die Gunst der Hörer gewinnt, und seinen Melodieen selbst die Thore der Kirche öffnet. Er vereinigt den Sänger und den Setzer, doch nicht in so inniger Verschmelzung, daß Einer nicht getrennt werden könnte von dem Andern; jener hat vielmehr bei ihm das entschiedenste Übergewicht über diesen, und was dieser der Gabe jenes hinzubringt sind nur Gegensätze: wirkungsreiches Entgegenstellen von Licht und Schatten, im Starken und Leisen, in minderer und größerer Stimmenfülle; ein leicht abzustreifender Schmuck, und dennoch eben dadurch, daß er nicht als unbedingt wesentlich erscheint, ein Zeugniß für den wirklichen Werth des durch die Sängergabe Geschaffenen, das nicht erst dieses Schmuckes bedurfte, um Etwas zu seyn. Eben dadurch nun ist er für den Gemeinegesang fruchtbar geworden, selbst da, wo er nicht für diesen unmittelbar schuf; ja, die Gemeine hat, dem in diesem Sinne Geschaffenen vorübergehend, sich Anderes, auf dem eigensten Gebiete seiner Thätigkeit lebendig Erwachsenes angeeignet, ein sicheres Zeugniß dadurch ablegend über

die Bedeutung seiner Gabe. Aus seiner Vorliebe für Gegensätze erwächst ihm auch die besondere Art der Gesprächsform die seine Tonsätze auszeichnet, und die auf die Folgezeit eine eingreifende Wirkung äußert, die Gestalt der geistlichen Kunstmusik, und ihr Verhältniß zu dem allgemeinen Kirchengesange wesentlich bedingend. Hierin eben vor Allem beruht seine geschichtliche Bedeutsamkeit. Seine Gespräche stellen Lied dem Liede gegenüber, den Spruch der Schrift dem Liede, das alte Testament dem neuen, und in Allem diesem eine Art tonkünstlerischer Behandlung der andern; so findet er einen wesentlichen Anknüpfungspunkt zwischen dem allgemeinen Kirchengesange und dem geistlichen Kunstgesange, während bei Schütz und dessen Nachfolgern der Zusammenhang beider sich gelockert hatte. Denn diese hatten ausschließend fast das Wort der Schrift behandelt in ihren Tonsätzen, in der Überzeugung, daß seine wirksame, nachdrückliche Betonung durch die neuerfundenen italienischen Satzformen, denen sie vor Allem anhingen, am ersten zu erreichen, daß es auch für geistliche Gesänge die würdigste Aufgabe sei. Deshalb war die Liedform von ihnen vernachlässigt worden, und deren kunstgemäße Entwicklung, von der Eccard so herrliche Muster geboten hatte; der Kunstgesang war von dem Gemeinegesange gelös't worden, ihm ferner getreten. Nun aber, durch unsern Meister, dringt dieser wiederum ein in jenen, mit Kraft und Bedeutsamkeit. Über dem redegemäß betonten Schriftworte, das die Erlös'ten in ernster Mahnung an die Leiden des Herrn erinnert, deren Frucht die Erlösung gewesen, erheben sich ihm die Töne jenes alten Liedes von der Passion, mit inniger Bitte um fruchtbare und dankbare Erwägung dieses versöhnenden Leidens, leiser, einzelner zuerst, dann in reicher Fülle, alles in ihre Harmonie hineinziehend; neben dem ernst strafenden, die Sünden der Welt rügenden, vor dem Gericht warnenden Liede, ertönt die Weise jenes alten Psalmgesanges, in der Klage, daß die Heiligen abgenommen hätten, der Gerechten wenig seien unter den Menschenkindern; in die demüthige Ergebung, wie die Worte sie aussprechen: „Was mein Gott will, das gscheh' allzeit, sein Will ist stets der beste" flicht sich die sanfte tröstende Stimme: „Auf deinen lieben Gott trau du in aller Noth", eine Weise in die andere verwebend; während die feste, gläubige, liebende Zuversicht in jener alten, schönen Weise das Bekenntniß ausspricht: „Allein zu dir Herr Jesu Christ mein' Hoffnung steht auf Erden" empfängt sie die tröstende Bekräftigung in jenem Worte der Schrift: Fürchte dich nicht, ich bin dein Schild, und dein sehr großer Lohn; der von dem Meister selbst erfundenen Weise jenes Liedes von der Nichtigkeit und Flüchtigkeit des Schönsten hienieden auf Erden, treten, es unterbrechend, während seine Worte verstummen, in dem mächtigen, wortlosen Halle der Posaunen, die Klänge der Weise des alten Gesanges entgegen, der, uns von dem Tode umfangen bekennend inmitten unseres Lebens, hinweis't auf den Herrn, den heiligen, starken Gott, den mächtigen barmherzigen Heiland, der uns nicht versinken läßt in des bittern Todes Noth. Alles dieses, sei es nun in genügender, künstlerischer Ausgestaltung erschienen, sei es hin und wieder nur eine ehrenwerthe Andeutung von des Künstlers Gedanken geblieben, wurde ein fruchtbarer Keim für die Zukunft, auf ihm beruht die Gestalt, welche in der Folge die Kirchenjahrgänge der Meister des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts gewannen; je schlichter es aber bei Hammerschmidt sich zeigte, nur durch den Gegensatz kräftig hervorgehoben, um so eindringlicher trat seine Absicht, der künstlerische Gedanke hervor, um so besser vermochte der Spätere beides zu erkennen, es reicher, bedeutsamer auszugestalten. So erreicht Hammerschmidt, eben durch dasjenige, was ihm mangelt, — die lebendige, eigenthümliche, selbständige, und doch in das Ganze liebend aufgehende Ausbildung des Einzelnen, — seine historische Bedeutung. Aber einmal weiß er die-

sen Mangel durch die Anmuth seiner Erfindungen vergessen zu machen, dann ist es aber auch nicht ein Mangel des Unvermögens, der an ihm zu rügen wäre, sondern was wir an ihm vermissen möchten, dessen enthält er sich aus Überzeugung, und je lebendiger ihm diese beiwohnt, wird ihm diese schlichtere Ausstattung — wir wollen sie, ohne ein Wort des Tadels damit auszusprechen, dürftigere nennen — der eigenste Ausdruck seines Gefühles. Wiederholt spricht er aus, daß dem Worte alle Gerechtigkeit widerfahren müsse, und darum enthält er sich der sinnreichen, kontrapunktischen Verflechtung der Stimmen, die seine Verständlichkeit, seinen Nachdruck hindern könnte, und leiht ihm dafür den anmuthendsten melodischen Schmuck; aber er tadelt und verwirft jene Kunst nicht, ja, er enthält sich jedes Urtheils über dieselbe, er zeigt durch die That, daß er sie zu üben verstehe, und antwortet seinen Tadlern mit aller Zuversicht, daß er wisse was er wolle, daß es ihm also gefalle, wie er es gemacht habe.

So dürfen wir denn von diesem Meister, der uns lange beschäftigte, nachdem wir jetzt versucht haben, ein Bild seines Wirkens und Strebens hinzustellen, nunmehr Abschied nehmen. Er steht in keinem seiner Werke auf der Höhe der Kunst, und doch hat er in seiner Weise Vollendetes geleistet, und gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen des 17ten Jahrhunderts auf dem Gebiete heiliger Tonkunst. Seine rechte Stelle dort werden wir dann erst ihm anzuweisen vermögen, wenn wir nicht allein jenes Jahrhundert in der Gesammtheit seiner Hervorbringungen werden überschauen können, sondern auch erkennen, wie das, in der ersten Hälfte des folgenden Geschaffene daraus erwachsen sei. Bis dahin mögen die Andeutungen genügen, die unser Schlußwort über ihn enthält, und die über seine Bedeutung wie für den allgemeinen Kirchengesang, so für den geistlichen Kunstgesang insbesondere sich verbreiteten.

4. Georg Neumark.

An Hammerschmidt, und dessen Art und Kunst lehnen sich vornehmlich thüringische Meister, durch die sie dann auch nach dem südlichen Deutschland hin verpflanzt wird. Ein eben auch aus Thüringen, ja, mit den später zu nennenden Tonkünstlern aus Einer Stadt stammender Künstler, steht zwar mit Hammerschmidt in keiner nähern Verbindung. Allein mit diesen seinen Landsleuten geht er, in einer Richtung mindestens, denselben Weg; als Dichter, Sänger, Setzer geistlicher Lieder, namentlich auch in der Art wie er diese durch Instrumentenspiel einleitet und schmückt. Dazu kommt, daß wir ihn in der Mitte eines nicht lange vor seiner Geburt entstandenen Vereines, ja als dessen Beamten und Geschichtschreiber finden, eines Vereins der, wenn auch nicht immer auf geeignete Weise, doch stets ehrenwerth, bestrebt war, der in Deutschland je länger je mehr einbrechenden Verehrung des Fremdländischen einen Damm entgegenzusetzen, und das Vaterländische, zumahl in der Dichtung, aufrecht zu erhalten; dieses aber um eine Zeit, wo der unheilvollste Krieg es vollends zu zertreten, ja durch Überschwemmung Deutschlands mit fremden Söldnerhaufen die widerwärtigste Sprachmengerei begünstigend, die Sprache selbst zu gefährden drohte. Was über diesen Verein, dessen wir öfter noch werden zu gedenken haben, uns bekannt ist, verdanken wir hauptsächlich diesem Meister, und wir theilen es hier, wo wir von ihm zu handeln haben, in gedrängter Übersicht aus seinem Munde mit; denn ein mittelbarer Einfluß jener Verbrüderung auch auf die Weise des geistlichen Liedes ist nicht zu verkennen.

Es ist **Georg Neumark**, von dem wir reden. Er war am 16ten März 1621 zu Mühlhausen in Thüringen geboren, und erhielt seine erste Bildung auf dem Gymnasium zu Schleusingen;

durch wen er in der Tonkunst unterwiesen worden, wissen wir nicht. Doch scheint er mit den Meistern der Preußischen Tonschule in unmittelbarem Verkehr gestanden, ja, eine Zeitlang in Preußen sich aufgehalten zu haben. Es sind mehrere Thatsachen, die darauf zu schließen vergönnen. Unter den Gelegenheitsgedichten seines bald näher zu besprechenden musikalisch-poetischen Lustwaldes, sind mehre an Preußische Freunde gerichtet (Nr. 46. 50. 51. 83); ja, in einem derselben wird Michael Albrecht von Schram, der Besungene, als des Dichters Tischgesellschafter zu Königsberg in Preußen genannt. Von Heinrich Albert hat Neumark die Gewohnheit entlehnt, fremdländische Melodieen seinen Gedichten anzupassen, polnische (Nr. 53. 79. 85.) und französische Arien (72. 73); endlich hat er dem genannten Werke auch Tonsätze Preußischer Meister (Bythner, Erben, Weichmann) einverleibt. Alles dieses läßt an persönlichen, unmittelbaren Beziehungen zu den Meistern jener Schule nicht zweifeln, die sich wohl anknüpften, während Neumark, wie wir voraussetzen, die Hochschule zu Königsberg besuchte. Doch finden wir nicht daß er den Häuptern der dortigen Gesangschule, Eccard und Stobäus, irgend nachgestrebt hat. Sein fester Wohnsitz war Weimar, bis an das Ende seines Lebens, am 8ten Juli 1681; er bekleidete dort die Stelle eines Fürstlich Sächsischen Geheimen Archiv Sekretarius, und seit 1658 auch die des Erzschreinhalters (Archivars) der fruchtbringenden Gesellschaft, über deren Ursprung und Schicksale wir Einiges hier einschalten.

Die fruchtbringende Gesellschaft, oder der Palmenorden, nahm eben hundert Jahre nach dem Beginne der Kirchenverbesserung, 1617, am 21. August, ihren Anfang. Sie verdankte ihn einer zufälligen Veranlassung. Auf dem vormahls sogenannten Schlosse Hornstein, der nachmahligen Wilhelmsburg zu Weimar fand sich an dem genannten Tage eine Gesellschaft von neun Personen zusammen. Die Herzoge von Sachsen Weimar, Ernst der Jüngere, Friedrich, Wilhelm; Ludwig und Johann Casimir, Fürsten zu Anhalt; der Obrist Dietrich von dem Werder; der Weimarische Kammerrath Friedrich von Kospoth; Caspar von Teutleben, Weimarischer Hofmeister, und Christoph von Krosigk waren durch eine traurige Veranlassung vereint; wie es scheint, die feierliche Bestattung der am 16ten July abgeschiedenen Wittwe Herzogs Johann von Weimar, Dorothea Maria, Tochter Joachim Ernstens von Anhalt. Caspar von Teutleben, „ein stattlich gelehrter, und mit viel adelichen Heldengaben ausgerüsteter Edelmann“ suchte die Gesellschaft zu erheitern durch Erzählung von den italienischen Vereinen für allerhand würdige Zwecke; man unterredete sich darüber, und nun trat er mit dem Vorschlage hervor: ob nicht auch in Deutschland, zu Aufrechthaltung der Landessprache, und ihrer Reinigung von Wortmengerei und ausländischen Flicken ein Verein gestiftet werden könne? Ludwig von Anhalt ergriff diesen Vorschlag mit vielem Beifall und Eifer. Man kam überein: der zu errichtende Orden solle stets einen Fürsten des Reiches zum Vorstande haben, er solle die fruchtbringende Gesellschaft, oder der Palmenorden heißen, und als Symbol die indianische Palme, oder den Kokosbaum führen, mit dem Wahlspruche: Alles zum Nutzen. Eben so sollte jedes Glied des Vereines einen mit dessen Zwecke in Beziehung stehenden Namen, ein besonderes Zeichen, einen eignen Wahlspruch annehmen. Als erster Vorstand wurde Ludwig von Anhalt erkoren; er wählte für sich den Namen des Nährenden, als Symbol ein Waizenbrod, als Spruch: Nicht besseres. Teutleben, von dem der Gedanke eines solchen Vereines ausgegangen war, wurde als Stifter anerkannt, und ihm der erste Platz in der Gesellschaft eingeräumt. Er nannte sich den Mehlreichen, nahm reines Waizenmehl als Symbol, und als Spruch: Hierin findet sichs. Auch über allgemeine Gesetze der Gesellschaft verständigte man sich sogleich. Es wurde festgesetzt: 1) ein jedes Glied des Vereines solle sich ehrbar, verständig und weise, tugendhaft und höflich,

nützlich und ergetzlich, leutselig und mäßig bezeigen, rühmlich und ehrlich handeln, bei Zusammenkünften gütig und vertraulich, in Worten, Gebehrden und Werken sich treulich erweisen, keiner solle dem Andern ein widriges Wort übel aufnehmen, aber auch aller ungeziemenden Reden und groben Scherze sich enthalten. 2) Jeder solle verflichtet seyn, die deutsche Muttersprache in ihrem gründlichen Wesen und rechtem Verstande, ohne Einmischung fremder, ausländischer Flickworte, im Reden, im Schreiben, in Gedichten, auf's aller zier- und deutlichste zu erhalten und auszuüben, auch deshalb mit Höflichkeit seine Mitgesellschafter zu überwachen. 3) Jeder Gesellschafter solle sich belieben lassen, ein in Gold geschmelztes Gemälde an einem sittichgrünen Seidenbande zu tragen, auf dessen einer Seite der Palmbaum, und das Wort der fruchtbringenden Gesellschaft stehe, auf der andern sein eigenes Bild nebst Namen und Wahlspruche. Die Gesellschaft wuchs bald an Zahl der Mitglieder, welcher keine Grenze vorgeschrieben war. Von 1617 bis 1662 zählte sie unter ihren Mitgliedern einen König — welcher es gewesen, habe ich nicht finden können — drei Churfürsten: Georg Wilhelm von Brandenburg (1637), Friedrich Wilhelm den Großen (1643), Johann Georg von Sachsen (1658); 49 Herzoge, 4 Markgrafen, 10 Landgrafen, 8 Pfalzgrafen, 19 Fürsten, 60 Grafen, 35 Freiherrn, 600 Edelleute, Gelehrte, und andere vornehme bürgerliche Standespersonen. Neumark wurde (der 605te der Aufgenommenen) im Jahre 1653 durch den zweiten Vorstand der Gesellschaft in dieselbe eingeführt, durch Wilhelm, Herzog von Sachsen, der im Jahre 1651 dazu erkoren, den Vereinsnamen des Schmackhaften angenommen hatte. Ihr drittes und letztes Haupt war, seit 1662, Herzog August von Sachsen, Administrator von Magdeburg, der Wohlgerathene.

Wir lassen hier eine Reihe von Namen, Symbolen, Wahlsprüchen ausgezeichneter Glieder der Gesellschaft, wie wir sie bereits genannt haben, oder noch nennen, und von ihnen handeln werden, folgen. Billig stehen diesen die drei schon erwähnten Churfürsten voran, die andern reihen wir ihnen, der Zeitfolge nach, an.

Churfürst Georg Wilhelm von Brandenburg wurde im Jahre 1637, der 307te, aufgenommen; er nannte sich den Aufrichtenden, nahm Pistazien (grüne Zwiebelnüsse) zu seinem Zeichen, als Wahlspruch: Was fast vergangen. Sein Sohn und großer Nachfolger, Friedrich Wilhelm, um 1643 eingetreten, wählte den Namen des Untadelichen, als Zeichen die Mirobolanen, als Spruch: Kräftiger Tugend. Johann Georg, Churfürst zu Sachsen, wurde um 1658 Mitglied, der Preiswürdige genannt; sein Zeichen wurde der Cedernbaum, sein Spruch: Besteht unwandelbar. Vor dem ersten dieser drei Fürsten aufgenommen erscheint:

1629, der 200ste, Martin Opitz; der Gekrönte; Lorbeerbaum mit breiten Blättern; Mit diesen! nach ihm:
1641, „ 362ste, August Buchner; der Genossene; das Kraut Musa; Je öfter, je lieber.
1642, „ 368ste, Georg Philipp Harsdörfer; der Spielende; Kleine, welsche bunte Böhnlein; Auf manche Art.
1642, „ 397ste, Justus Georg Schottel; der Suchende; Gemsenwurzel; Reine Dienste.

Nun tritt Friedrich Wilhelm der Große ein, und nach ihm ist anzumerken:

1645, der 436ste, Johann Michael Moscherosch; der Träumende; Nachtschatten; Hohe Sachen.
1646, „ 451ste, Joachim von Glasenapp; der Erwachsende; Gemeine Hirse; Im feuchten Erdreich.
1647, „ 467ste, Johannes Rist; der Rüstige; das heilige Holz; Wozu man seiner bedarf.
1648, „ 510te, Friedrich von Logau; der Verkleinernde; Milzkraut; Geschwollene Milz.

1651, der 543ste, Adam Olearius; der Vielbemühte; Moscowische Pomeranzen; In der Fremde.

1652, = 584ste, Hans Friedrich von Brasican; der Treffende; Pfeilkraut; Wohin er zielet.

Hier hätten wir Neumark einzureihen, den Sprossenden, mit dem Sinnbilde schwarzbraun gefüllter Nelken, dem Spruche: Nützlich und ergetzlich; sodann Johann Georg von Sachsen; nach beiden bleibt uns zu nennen

1662, der 788ste, Andreas Gryphius; der Unsterbliche; Orant; Wegen verborgener Kraft.

Es ist anziehend zu sehen, wie in der Wahl des Namens, Sinnbildes, Spruches, das Verhältniß der Glieder zu dem Vereine, und auch ihr eigener Sinn und Geist sich ausspricht. In dem Einen das Bewußtseyn reinen Willens, in dem Andern das stolze Wissen um eigenen Werth, in noch Anderen leiser Spott über sich selbst; aufrichtiges Geständniß des Durstes nach Beifall, Zuversicht am Ziele zu stehen, neben der Überzeugung, daß man der äußeren Haltung bedürfe zum Gedeihen, endlich ein cynisches Bekenntniß rüstigen Bemühtseyns zur Abwehr des Fremdländischen. Neumark, der Sprossende, mit dem wir uns jetzt beschäftigen, hat freilich, wie er es denn auch nicht konnte, uns darüber nicht belehrt, wie nun ein jedes der Vereinsglieder seinen Namen und Spruch im Sinne der Gesellschaft bewährt habe; bei denen, die mit beiden nur ihr Streben bezeichneten, oder sich selbst leise verspotteten, haben meist ihre Werke beides bewährt, über Alle hat die Folgezeit gerichtet, und was darüber hier auszusprechen ist werden wir an seiner Stelle nicht vorenthalten. Das Anwachsen des Umfanges der Gesellschaft erkennen wir aus der den Aufgenommenen beigefügten Zahl; ziemlich regelmäßig wuchs sie von zwölf zu zwölf Jahren um 200 Mitglieder, und wenn auch ihre Dauer im Ganzen das gewöhnliche Lebensziel des einzelnen Menschen nicht um Vieles überschreitet, so dürfen wir doch nicht voraussetzen, daß die Zahl der gleichzeitig lebenden Glieder diejenige erreicht habe, mit welcher der zuletzt Aufgenommene bezeichnet war. Dennoch war sie gewiß immer beträchtlich genug, und man war eifrig bemüht ihre Verminderung abzuwehren. In diesem Sinne stifteten der Spielende — Harsdörfer — die Pegnitz-Schäferei, der Rüstige — Rist — den Elbschwanenorden, als Pflanzgärten für die fruchtbringende Gesellschaft; aus den Mitgliedern dieser jüngeren Vereine sollte der ältere sich wieder ergänzen, wenn die Gelehrtesten und sonst Ausgezeichnetsten unter den Seinigen ihm verloren gegangen wären. In diesen Tochtergesellschaften galten die schäferlichen Eigennamen, wie in dem Muttervereine die bezeichnenden; in beiden nach Art der italienischen Verbrüderungen, welche das Vorbild dieser deutschen gewesen waren.

Die fruchtbringende Gesellschaft, auf einem ursprünglich lobenswerthen vaterländischen Streben beruhend, erschien doch bald ihrem anfänglichen Zwecke, wenn auch nicht entfremdet, doch, bei ihrer großen Verbreitung und der Unmöglichkeit kräftigen Zusammenwirkens ferner geworden. Das Band, das ihre Glieder vereinigte, erkennt man zuletzt nur noch an den „Ehrenverschen" — wie Neumark sie nennt — womit ein Genosse den andern gelegentlich begrüßt, wenn er eine Art Wohlverhaltenszeugniß seinen Werken bei ihrem öffentlichen Erscheinen mitgiebt. Ihr Leben hat kaum das ihres Geschichtschreibers überdauert. Neumarks „Neusprossender Teutscher Palmbaum, oder ausführlicher Bericht von der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft Anfang, Absehen, Satzungen, Eigenschaft und deroselben Fortpflanzung" war schon am 13. August 1668 dem dritten Vorstande des Vereines, dem Wohlgerathenen, zugeeignet; er kam indeß erst fünf Jahre später, um 1673, wirklich zum Vorschein, weil er „mit schönen Kupfern ausgeziehret" werden sollte — den Bildnissen der Stifter, der Vorstände, und allerhand allegorischen Vorstellungen nach Art jener Zeit — und diese nicht früher fertig wurden. Um 1668 waren, nach 51jähriger Dauer der Gesellschaft, 807 Mitglieder ernannt worden, durchschnittlich also

etwa 16 in jedem Jahre; in dem mir vorliegenden Abdrucke des genannten Werkes hat eine spätere Hand auf angebundenen leeren Blättern die Ernennungen bis zu Ende des Jahres 1672 fortgeführt. Es sind ihrer noch 17, bis zur Zahl 824, und noch 4 Fürsten des Hauses Anhalt erscheinen unter den Ernannten; in fünf Jahren also waren ungefähr eben so Viele der Gesellschaft hinzugetreten, als sonst in einem einzigen.

Das Werk Neumarks, durch das er eine, zwar geringe, aber doch nicht unbedeutende, auch jetzt noch allgemein unter uns fortlebende Gabe zu dem evangelischen Kirchengesange beisteuerte, wird uns zugleich ein Beispiel der Ausdrucksweise der Genossen jener Verbrüderung gewähren, deren Geschichtschreiber er war, und ihrer Art die Muttersprache von Fremdländischem rein zu erhalten. Schon um 1652 hatte er zu Hamburg ein „poetisch musikalisches Lustwäldchen" ausgehen lassen, ehe er noch der fruchtbringenden Gesellschaft angehörte; fünf Jahre später, um 1657, erschien zu Jena bei Georg Sengenwald eine Erweiterung dieses Werkes, deren erster Theil nur uns hier beschäftigen kann. Er führt den Titel: „Georg Neumarks von Mühlhausen aus Thüringen fortgepflanzter Musikalisch-Poetischer Lustwald, in dessen erstem Theile sowohl zur Aufmunterung Gottseliger Gedanken und zu Erbauung eines Christlichen Tugendsamen Lebens anführende Geist- und Weltliche Gesänge, als auch zu keuscher Ehrenliebe dienende Schäferlieder mit ihren beigefügten Melodieen und völliger musikalischer Zusammenstimmung enthalten sind." Es sind ihrer 85 im Ganzen, die ersten 26 geistliche Lieder; von 27 bis 33 moralische; von 34 bis 52 Gelegenheitslieder, von da an bis zum 85sten meist schäferliche Liebeslieder, mit Einschluß einiger Hochzeitgesänge und Brauttänze. Das Buch ist durch eine Vorrede vom ersten Januar 1657, „die Ablehnung eingerissener Mißbräuche der löblichen und kunstmäßigen teutschen Poesie belangend", sechs deutschen Fürsten, Vorstehern der fruchtbringenden Gesellschaft, gewidmet, der seit nunmehr 4 Jahren auch der Verfasser angehörte; dann folgen „Ehrenversche" von funfzehn Mitgliedern derselben, darunter von Justus Georg Schottel (dem Suchenden), Johann Michael Moscherosch (dem Träumenden), Georg Philipp Harsdörfer (dem Spielenden), Johannes Rist (dem Rüstigen), Adam Olearius (dem Bemüheten). Ihnen schließt sich nun an der „Nothwendige Vorbericht an den Musik- und Teutschliebenden Leser". Sein Lustwald — sagt uns der Verfasser — enthalte Gewächse von allerlei Art: wolkenwärts hochaufgewipfelte Zedern allerhand geistlicher Lieder und Gedichte; Klagelieder, abgebildet durch die traurigen Zypressen und Pappelbäume, derer ausdringende, und in wohlriechenden Agtstein verwandelte Thränen (dir) gnugsamen Trost versprechen; die todbittere Wermuthstaude, die bald verwelklichen Rosen, die äußerlich ansehensprächtige aber dem Nutzen nach untüchtige Tulipanen, und mehr dabei den unverwelklichen Amaranthenstock der Sterb- und Himmelslieder; allzeit grünende Tannen, und bei ihnen die unsterblichen Lorbeerbäume unterschiedlicher Lobschriften; festgewurzelte, und vor keinem Sturme weichende Eichen, neben den sieghaften Palmen der Tugendlieder und Lehrsprüche; Betrachtungslieder der unbeständigen Rhamnusen, vieler dreuschlichen Meyen und Birken, welche in ihrer Anmuth daher prahlen, aber unverhofft hernach bald abgehauen, dann wieder zum Zierrath gebraucht, und endlich doch in das Feuer geworfen werden; liebliche, mit Myrthensträuchen bewachsene, mit Je länger je lieber, Vergißmeinnicht, und andern holdseeligen Blumen gezierte, und mit einem rieselnden Quellbrünnlein beschlängelte Schäferauen der Hirtenlieder und zulässigen scherzhaften Liebesgedichte u. s. w. Wer glaubt nicht, wenn er dieses lies't, eine Stelle aus dem Werke

eines Italieners oder Spaniers jener Zeit vor sich zu haben, die mit aller Sorgfalt in ein deutsches Gewand gekleidet sei? Den Worten nach hat der Schreiber aller Sprachmengerei, jedes nichtdeutschen Ausdrucks sich treulich enthalten; dem Geiste und Sinne nach hat er durchaus fremdländisch geredet. Wie anders klingt die sinnige, treuherzige, kräftige Rede Luthers, seiner Zeitgenossen und Nachfolger! Im weiteren Laufe seines Vorberichtes kömmt Neumark nun auch auf den tonkünstlerischen Theil seines Werkes. „Endlich geliebter Leser, — fährt er fort — hast du Lust dich mit einer zusammenstimmenden Music zu erfreuen, so kannst du der Waldvögel bewegliches Singen und herzrührendes Tireliren unterschiedlicher Vorspiele (Symphonieen) und Melodieen, so theils von kunsterfahrenen Kapellmeistern und anderen Musikverständigen, theils von mir selbst, soviel es meine wenige, und nur zu meiner Ergetzung erlernte Wissenschaft zulässet, aufgesetzt sind, anhören. Wie und welchergestalt aber solche am füglichsten musiciret werden sollen, stelle ich in eines jeden verständigen Musikliebhabers selbst-eigenes Belieben. Meines Erachtens werden die Lieder ihre rechte Anmuth erlangen, wenn die Vorklänge, Vorspiele oder Vorstimmungen mit Geigen in ein vollgrundmäßiges Instrument gemacht, die zu den Liedern gesetzte Geigenstimme aber mit einer gedämpften Violine oder mit einem Zytrinchen in die Singstimme gestrichen oder geschlagen werden. Es muß aber vor allen Dingen der Singer, es sey ein Diskantist oder Tenorist, den Text fein rein und deutlich auszudrücken wissen, damit die Meinung sowohl durch die Music als Worte recht hervorgebracht werde u. s. w.“ Wir lernen aus dieser Vorerinnerung des Meisters, daß mehre unter seinen Sätzen eine Instrumentaleinleitung haben, die er stets mit einem der dreifachen Namen bezeichnet, die in jener gebraucht sind. Alle diese Einleitungen sind nur dreistimmig, es ist dabei angemerkt, daß die höheren Stimmen mit zwei Geigen besetzt werden sollen, und die Grundstimme ist mit Bezifferung versehen, damit auf einem Clavier oder Positiv die Harmonie „vollgrundmäßig“ dazu ausgeführt werden könne. Mit dergleichen Vorspielen, die gewöhnlich aus der Melodie des folgenden Liedes ihre Motive schöpfen, sind die 4 ersten Sätze versehen. Die meisten der so eingeleiteten Lieder haben dann außer der, ohne Zweifel eben so wie bei dem Vorspiele auszuführenden Grundstimme, noch die Begleitung einer Geige, behalten also die Dreistimmigkeit bei; das 4te allein, das nur durch die bezifferte Grundstimme unterstützt wird, macht davon eine Ausnahme. Ja auch die Mehrzahl der Lieder ohne Vorklang — das 5te, 9te, 15te, 19te — erscheinen in der angegebenen Art mit einer zweistimmigen, den Gesang umschließenden Begleitung versehen. Außer diesen drei Arten des Satzes kommen noch deren zwei vor: nur mit dem Baß begleitete Lieder, wie das 7te und 16te, und ein einziges zu 4 Stimmen, ohne Begleitung, das 17te, ein „Loblied des heiligen Abendmahls und dessen Nutzbarkeiten“, auch auf die Weise „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ zu singen:

Ermuntre dich o frommer Christ,
Steh auf von deinen Sünden,
Leg' von dir ab was irdisch ist
Und laß dich heilig finden;
Du wirst in diesem Jammerthal
Zu einem großen Abendmahl
Von Gott selbst eingeladen 2c.

Ohne Zweifel hat Neumark dieses Lied von bestimmt kirchlicher Bedeutung, auch durch die Behand-

lung vor den übrigen auszeichnen wollen, die, für häusliche Andacht eher geeignet, schon in ihrer äußeren Gestalt zeigen, daß dabei an Ausführung durch wenige, einzelne Personen gedacht war. Die Instrumentalbegleitung der in dreistimmigem Satze erscheinenden Melodieen übersteigt dieselben zwar regelmäßig, verdunkelt sie, bei bescheidener und zarter Ausführung, indeß auf keine Weise, zumahl schon durch den Gegensatz des Gesanges und Bogenstriches Eines vor dem Andern sich hinlänglich abhebt. Sie ist wohlgeführt, von gutem Flusse, und man wird sie auch jetzt noch mit Vergnügen vernehmen. Die Singweisen der geistlichen Lieder selbst, von denen hier allein die Rede ist, bewegen sich — eine einzige, die des 4ten Liedes ausgenommen — durchaus in geradem Takte; nur dieses zeigt den dreitheiligen. Auch nur Anklänge an kirchliche Tonarten finden wir in ihnen eben so wenig, als den volksthümlichen rhythmischen Wechsel, sie erscheinen sämmtlich in arienhafter Form, und nirgend hat ihr Urheber angedeutet, daß er Lieder noch Weisen zu kirchlichem Gebrauche bestimme, das eben angeführte, und noch ein zweites ausgenommen. Es war auf Verlangen Herzogs Wilhelm von Weimar für die Bestattung seiner am 1. April 1653 in noch nicht völlig vollendetem 17tem Jahre heimgegangenen Tochter, Wilhelmine Eleonore, gedichtet und gesetzt, nach Neumarks eigener Bemerkung auf die Melodie „Nun hab' ich völliglich", und wurde bei Aufhebung der Leiche unter Wechsel eines hohen und tiefen Chores in der Schloßkirche gesungen. Es steht unter Nr. 19 in des Dichters Lustwald, und nach jener Bemerkung fügt derselbe hinzu: „Seine eigne Melodie ist aber folgende", wo dann ein Satz für eine Sopranstimme folgt, durch eine Geige und den (bezifferten) Baß begleitet. Das Lied stellt ein Gespräch dar zwischen den Freunden des fürstlichen Fräuleins und dieser selbst. Jene beginnen

Traurigkeit, Weh und Leid
Kränken unſre Sinnen,
Weil du mußt, unſre Luſt
Nun ſo bald von hinnen;
Weil wir dich itzt müſſen sehn
Auf der Todtenbahre ſtehn.

Das Fräulein antwortet:

Stellet ein eure Pein
Ihr o meine Lieben!
Laſſet Euch meine Leich
Nicht ſo ſehr betrüben.
Seht, es iſt des Höchſten Schluß,
Daß ich von Euch ſcheiden muß.

So geht Rede und Gegenrede, klagend und tröstend, gesprächsweise fort; und es ist wahrscheinlich, daß die Klage nach der von dem Dichter angegebenen Melodie mehrstimmig vorgetragen wurde, die Trostesrede dagegen nach dessen eigen erfundener, die, für eine hohe Stimme gesetzt, von einem Instrumente, das zumeist über ihr sich bewegte, begleitet, dadurch schon in höherem Chore ertönte, und zugleich als begleiteter Einzelgesang gegen den vollen Chor in wirkungsvollen Gegensatz trat. Bei Versenkung der Leiche wurde dann das Lied von Michael Weisse „Nun laßt uns den Leib begraben" nach seiner bekannten Kirchenmelodie von der Stadtkantorey vorgetragen, welcher, mit einge-

schalteten Strophen Neumarks (Nr. XX), in gleichem Sinne wie bei dem vorigen Liede, die fürstliche Capelle im Namen der Hingeschiedenen antwortete

Stadtkantorey: Nun laßt uns den Leib begraben,
Daran wir kein Zweifel haben,
Er werd' am jüngsten Tag aufstehn
Und unverweslich herfürgehn.

Fürstliche Capelle: So traget mich denn immer hin,
Da ich so lang' verwahret bin,
Bis Gott mein treuer Seelenhirt
Mich wieder auferwecken wird.

Diese eingeschalteten Strophen, in Verbindung mit dem ursprünglichen Liede, haben auch allgemeinere kirchliche Verbreitung gewonnen; wir finden sie in dem Naumburger Gesangbuche von 1736 (Nr. 887), in dem Freilingshausenschen von 1741 (Nr. 1401), doch mit jener alten Weise, wie denn, bis auf die eines einzigen Liedes, keine von Neumarks eigenen Melodieen in die Kirche Eingang gefunden hat, wenn dies auch mit einigen seiner Lieder, wie wir später sehen werden, der Fall gewesen ist.

Diese Melodie ist die des 4ten Liedes von acht Strophen, überschrieben: „Trostlied, daß Gott einen Jeglichen zu seiner Zeit versorgen und erhalten will.“ Nach dem Spruch: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn, der wird dich wohl versorgen“ rc. Einem 3stimmigen Vorspiele in dreitheiligem Takte, das seine bewegenden Grundgedanken der Weise des folgenden Liedes entlehnt, schließt nun dieses selber sich an, in gleicher Taktart gesungen als die Einleitung, und nur durch eine Grundstimme begleitet:

Wer nur den lieben Gott läßt walten
Und hoffet auf ihn allezeit,
Den wird er wunderlich erhalten
In aller Noth und Traurigkeit;
Wer Gott dem Allerhöchsten traut
Der hat auf keinen Sand gebaut.

Über die Entstehung dieses Liedes ist uns folgende Erzählung aufbehalten*), die uns nebenher auch darüber belehrt, daß Neumark eine Zeitlang im Nordwesten Deutschlands sich aufgehalten habe, worüber wir sonst keine Nachricht finden. Neumark, — so lautet die Erzählung — lebte zu Hamburg dienstlos und in großer Armuth, er war endlich genöthigt selbst seine Viola da Gamba, die er meisterlich spielte, womit er sich tröstete, zu versetzen, um sein kümmerliches Leben zu fristen. Endlich erhielt er unverhoft eine Empfehlung an den dortigen Schwedischen Residenten von Rosenkrantz. Dieser gab ihm auf, einen Bericht an die Schwedischen Reichsräthe abzufassen, um ihn zu prüfen; seine Arbeit fand Beifall, und nun nahm sein Gönner ihn als Geheimschreiber an, mit einem, für jene Zeit auskömmlichen Gehalte von hundert Reichsthalern schweren Geldes. Neumark eilte seine geliebte Viola wieder einzulösen, seine bisherige stumme Einsamkeit durch ihre

*) S. Amarantes (Herdegen) Historische Nachricht von des löbl. Hirten und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang rc. Nürnberg 1744.

Töne zu beleben; in seiner freudig dankbaren Stimmung dichtete er unser Lied, erfand dessen Weise, und ließ, unter Vergießung vieler Thränen, dieselbe zum erstenmahle auf seiner wieder gewonnenen Tröfterin ertönen. Und wie Viele haben nicht seitdem an Lied und Melodie sich getröstet und erbaut! Denn beide fanden bald so großen Beifall, daß in der letzten Hälfte des Jahrhunderts kaum ein Gesangbuch genannt werden kann, worin sie nicht aufgenommen wären; auch ihre Strophe, die, so viel ich finden konnte, mit ihnen zuerst in dem evangelischen Kirchengesange erscheint, wurde allgemach in dem Maaße beliebt, daß vielleicht nur in der siebenzeiligen des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her" eben so viel, kaum mehr, Lieder gedichtet sind, wenn gleich in dieser mehr, und treflichere Melodieen aufgezeigt werden können, als in ihr. So beliebt, so allgemein verbreitet aber auch die Weise unseres Liedes war, so ist sie doch nicht dessen einzige geblieben, sie ist örtlich von anderen verdrängt worden, man hat den Ton ihres Liedes anders gefaßt als der Dichter selbst, seinem Gedichte besser genügen zu können gemeint, als er durch seine Sängergabe es im Stande gewesen. Nicht die Strophe allein ist es gewesen, die für andere Lieder neue Melodieen brachte, auch für ihr ursprüngliches Lied sind Nebenweisen entstanden; eben wie unter andern in der erwähnten 7zeiligen Strophe für das Lied „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" eine phrygische und eine ionische, für Luthers „Nun freut euch lieben Christengmein" zwei ionische, eine jede in ihrer Art gleich treflich, neben einander stehen. Diesen freilich können wir die vier Nebenweisen für unser Lied nicht vergleichen. Jene älteren gingen in einer Zeit allgemeiner Begeisterung für den neuen kirchlichen Gesang der Gemeine, Blüthen des unbewußten, frischen Kunsttriebes, unmittelbar aus deren Mitte hervor, die neueren — kennen wir auch ihre Urheber nicht — tragen durchaus das Gepräge der Absicht, des bewußten Strebens, in neuem Sinne die ursprüngliche Weise zu überbieten. Es läßt sich nicht leugnen, daß jene gläubige Zuversicht, die in dem Liede webt, wenig in ihr austönt, daß etwas Trübes, Gedrücktes in ihr ist, das uns gegenwärtig vielleicht deshalb nur nicht mehr auffällt, weil die Weise Neumarks durch lange Gewohnheit so sehr mit dem Liede eins geworden ist, daß wir bei ihr an dieses, bei diesem an sie sogleich zu denken genöthigt sind. Es liegt nicht an der weichen Tonart allein; wie kräftigen Aufschwunges gehen nicht ältere, in dieser gesungene Weisen daher, wie „Allein zu dir Herr Jesu Christ" und „Was mein Gott will das gscheh allzeit", weil sie, gleich im Anbeginn emporstrebend, einen Strahl von Heiterkeit gewinnen, während die unsrige nach mäßiger Erhebung immer bald zurücksinkt. Die Trostbedürftigkeit, die Demuth und Ergebung, die völlige Aufopferung eigenen Willens sollte sich darin ausdrücken; man empfand dies, wie es scheint, doch meinte man wohl, dieser Ton trete zu düster hervor, man war bestrebt, ihn zu mildern. In diesem Sinne werden die ersten beiden Nebenmelodieen entstanden seyn, die wir hier mittheilen*); die erste erscheint (S. 1105) in der 24sten

*) I.
1690 Praxis pietatis etc.

II.
1694. Dresdner Gesb.
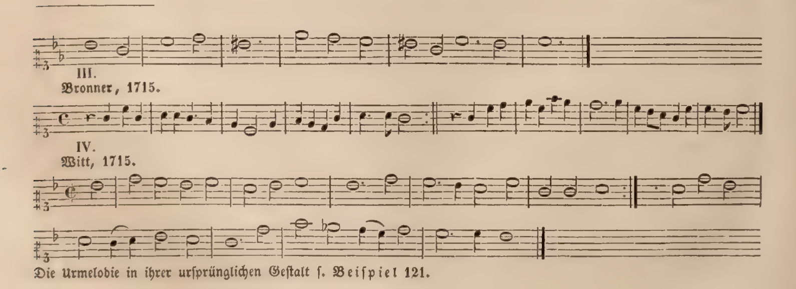
Ausgabe der praxis pietatis melica, und könnte von Jacob Hintze herrühren, die zweite in dem Dresdner Gesang= und Melodieenbuche von 1694. Durch sie mochte man in Tönen angemessener ausgesprochen finden, was die 3te Strophe unseres Liedes einschärft, und was der Ton des gesammten Liedes zu seyn schien

> Man halte nur ein wenig stille
> Und sei doch in sich selbst vergnügt,
> Wie unsers Gottes Gnadenwille,
> Wie sein' Allwissenheit es fügt.
> Gott der uns ihm hat auserwählt,
> Der weiß auch sehr wohl, was uns fehlt.

Allein auch in dieser Gestalt noch schien der Folgezeit die Singweise zu düster. Nicht sowohl die Trostbedürftigkeit, als das Getröstetseyn in Gott spreche in dem Liede sich aus; zeige nicht eben die folgende Strophe es auf das Deutlichste:

> Er kennt die rechten Freudenstunden,
> Er weiß wohl, wann es nützlich sei;
> Wenn er uns nur hat treu erfunden,
> Und merket keine Heuchelei,
> So kommt Gott, eh wirs uns versehn,
> Und lässet uns viel Guts geschehn.

In diesem Gefühle sind die 3te und 4te der mitgetheilten Melodieen gesungen, beide um 1715, soviel mir bewußt, zuerst bekannt gemacht; jene, in Bronners Hamburgischem (S. 351. 352), diese in Witts Gothaischem Choralbuche (Nr. 553). Allein alle diese Versuche konnten Neumarks Melodie nicht verdrängen: in Brandenburg und Sachsen hat sie vor der ersten und zweiten ihrer Nebenweisen sich erhalten, in Hamburg, in Thüringen neben ihnen; schon Telemann stellt 15 Jahre nach Bronner in seinem Choralbuche (1730) die Urmelodie voran, und läßt dann erst die bei seinem Vorgänger erscheinende (die dritte der mitgetheilten) folgen (Nr. 187[b]); bei Witt steht jene unmittelbar hinter der neuen (der vierten) mit der Bemerkung: „dieses Lied wird in Fürstlichen Landen zu Altenburg auf nachfolgende Melodie gebraucht.“ Lied und Melodie müssen sich schon verbreitet gehabt haben,



Die Urmelodie in ihrer ursprünglichen Gestalt s. Beispiel 121.

ehe Neumark beides unter seinem Namen bekannt machte. Wetzel erzählt uns (Hymnopoeograph. II. S. 224), daß der Dichter in der Vorrede seiner geistlichen Arien (Weimar 1675) sich darüber beklage, „er habe sehen und hören müssen, wie einige Großdeuchter ihm solches Lied abzusprechen, und vor ihre eigene Arbeit auszugeben sich unterstanden, also, daß einstens eine herumvagirende Dirne vor seine Thüre gekommen, und ermeldtes Lied ganz zerstümpelt, und mit zwei andern eingeflickten Strophen abgesungen, und nachdem er sie befraget, wo sie dies Lied herbekommen, geantwortet, es hätte es ein vornehmer Pfarr in Mechelnburg gemacht." Hierauf habe Neumark dasselbe öffentlich für sich in Anspruch genommen, und bewiesen, daß er der wahrhaftige Dichter davon sei.

Außer diesem Liede, und den erwähnten, dem Begräbnißgesange „Nun laßt uns den Leib begraben" eingeschalteten Strophen, finde ich nicht, daß ein anderes unseres Dichters, geschweige denn dessen Melodie, in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen sei. Wetzel nennt das — in dem Lustwalde nicht enthaltene — Lied „Ich bin müde mehr zu leben" als Neumarks, und bemerkt, daß es in dem Gothaer Gesangbuche von 1715 und dem Hildburghäuser von 1716 stehe. Daß es in Witts Gothaer Cantional enthalten ist (Nr. 664. Seite 689), ist richtig, doch nur, insofern es auf die Melodie „Ach was soll ich Sünder machen" verwiesen wird; übrigens ist eine sichere Quelle uns nicht genannt, welcher zufolge es unserem Dichter zugeschrieben werden könnte. Eben so soll, demselben Gelehrten zufolge, das Lied (Nr. III des Lustwaldes) „Es hat uns heißen treten o Gott dein lieber Sohn" in Dilhers geistlichem Handbuche (1640), in dem Meininger Gesangbuche (1711), dem Schlesischen von eben dem Jahre, dem Colditzer (1714) ohne Neumarks Namen stehen. Ich muß dieses dahingestellt seyn lassen, da ich diese so ganz allgemein in Bezug genommene Bücher nicht kenne, auch nicht weiß ob sie Melodieenbücher sind, worauf es hier vorzugsweise ankommen würde. Die Aufnahme des Liedes aber würde auch nicht unmittelbar die seiner Singweise bedingen. Seine aus dem Volksgesange stammende Strophe ist eine der gangbarsten des evangelischen Kirchengesanges, für die es viele Melodieen von allgemeiner Beliebtheit giebt; so die des Liedes: „Ich dank dir lieber Herre", welche zugleich die des weltlichen Liedes ist, mit dem die Strophe ursprünglich erscheint: „Entlaubt ist uns der Walde"; Herzlich thut mich verlangen (O Haupt voll Blut und Wunden); Valet will ich dir geben (Wie soll ich dich empfangen); und es ist viel wahrscheinlicher, daß man jenes Bittlied, wenn man es in den Kreis der kirchlichen aufnahm, nach einer von diesen bekannten Weisen gesungen haben werde, als nach der Neumarks, die, auch abgesehen davon, daß ihr das kirchliche Gepräge fehlt, schon dadurch dem Gehör weniger eingänglich ist als jene älteren, daß die 4 Zeilen ihres Aufgesanges, eine jede besonders betont sind, und nicht je zwei und zwei nach einer wiederkehrenden Melodie gesungen werden. Vopelius Leipziger Gesangbuch (1682) hat nur das Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (S. 787) mit Neumarks Melodie, 4stimmig gesetzt durch den Cantor Christoph Sebastian Buchner; das Kirchengesangbuch von Mühlhausen, der Vaterstadt unseres Dichters, hat ebenfalls nur dieses eine Lied (Nr. 485) und seine ursprüngliche Melodie (Nr. 186); des Naumburger und Freilingshausenschen haben wir bereits gedacht.

Ehe wir nun zu andern Sängern und Setzern Thüringens übergehen, sei noch in Kürze der anderen Meister gedacht, deren geistliche Tonsätze Neumark in seinen Lustwald aufgenommen hat. Es sind deren sechs, unter ihnen drei Preußische, mindestens in Preußen thätige Meister. Zuerst Bythner — dem die Tonsätze zu dem 13ten, 14ten, 21sten 26sten geistlichen Liede des Lustwaldes angehören — geboren zu Sonnenberg in Thüringen um 1616, bis 1679 Musikdirektor und Cantor der Catharinenkirche

zu Danzig; dann Johann Weichmann, unter den Gliedern der Preußischen Tonschule von uns schon genannt, Urheber der Melodie des Neujahrsliedes Nr. 8 in dem angeführten Werke; Balthasar Erben, Capellmeister zu Danzig, von dem ebendaselbst die Tonsätze des 6ten, 22sten, 24sten Liedes herrühren; Christian Compenius, über den wir nirgend sonst etwas berichtet finden, und der Neumarks 10tes Lied setzte; Johann Erasmus Kindermann, auf den wir später zurückkommen, und der für Neumarks Sieg- und Danklied auf die Auferstehung (Nr. 12) Melodie und Tonsatz erfand; endlich Adam Drese, der Neumarks 11tes Lied sang und eine einfache Grundstimme dazu setzte, ein Passionslied über Pilatus Worte, Sehet welch ein Mensch: „Mein Herr Jesu, laß mich wissen" &c., das Neumark ursprünglich auf die bekannte (französische) Melodie von Lobwassers Liede über den 42sten Psalm: „Wie nach einer Wasserquelle" gerichtet hatte, das aber weder selbst, geschweige denn seine neue Melodie, in späteren Gesangbüchern angetroffen wird. Auch Drese wird zweckmäßiger eine spätere Stelle in dieser Darstellung finden. Seine rechte Wirksamkeit als geistlicher Sänger beginnt erst in der Folgezeit, sie steht in naher Verbindung mit den sogenannten pietistischen Wirren, bei denen er mit betheiligt war, wie denn auch die geistlichen Lieder und Weisen, die aus der Gesinnung und Lebensrichtung hervorgingen, die man, als sie sich kund that, mit dem Spottnamen des Pietismus bezeichnete, ein eigenthümliches, gemeinsames Gepräge tragen, das uns veranlaßt den Bericht über sie und ihre Urheber, soweit wir sie kennen, in eine besonders abgegrenzte Darstellung zusammenzufassen.

Was aber Neumark betrift: so steht er unter den geistlichen Dichtern und Sängern der evangelischen Kirche mit Ehren da, wenn sie ihm auch, streng genommen, nur ein einziges Lied und dessen Weise verdankt. Das Lied in seinem herzlichen Ausdrucke einer gefaßten, demüthig ergebenen Stimmung gewann schnell alle Gemüther; ein ächt deutscher Sinn, der nur in rein deutschen Ausdrücken sich äußern mag, spiegelt sich in ihm lebendiger ab, als in den gespreizten Vorreden, Lob- und Sinnsprüchen seines Urhebers, und dessen schäferlichen Liebestándeleien, welches Alles nur fremdländischen Geist in deutsches Gewand, nicht kleidend, eingehüllt zeigt. Was die Melodie jenes Liedes angeht, so ist es ein genügendes Zeugniß für ihre Volksmäßigkeit, daß, noch nicht hundert Jahre seit ihrem Entstehen, bereits 440 Lieder nach ihr gesungen wurden; womit freilich so wenig über die Vortreflichkeit dieser Dichtungen entschieden wird, als die Vollkommenheit der Singweise, die, wie wir gesehen, selbst mit Bezug auf ihr ursprüngliches Lied, von mehr als einem Gesichtspunkte aus in Frage gestellt wurde, indem man sie durch andere zu ersetzen suchte, die wohl deshalb nur nicht Wurzel faßten, weil sie den Volkston nicht in gleichem Maaße als sie getroffen hatten.

5. Johann Rudolf Ahle.

Johann Rudolf Ahle, Landsmann Neumarks, wurde am Weihnachtsabend 1625 zu Mühlhausen in Thüringen geboren. In seinem achtzehnten Jahre (1643) sandte ihn sein Vater nach Göttingen, wo er unter dem berühmten Georg Andreas Fabricius den Wissenschaften oblag; zwei Jahre später bezog er die hohe Schule zu Erfurt (1645), wo er nach kaum einjährigem Aufenthalte an das erledigte Cantorat der St. Andreaskirche berufen wurde. Es wird uns erzählt, man habe ihm dieses Amt sogleich nach dessen Erledigung angetragen, ja, ihn fast genöthigt dasselbe anzunehmen; seine Bedenken seien zuletzt erst der Erwägung gewichen, daß in jener bedrängten Zeit, den letzten Jahren des 30jährigen Krieges, seine Eltern sich außer Stande befinden würden, ihn ferner zu unterstützen, es also gerathen sei

sofort einen ehrenvollen Lebensberuf anzutreten, der ihm sein Auskommen zu sichern vermöge. Wir lernen hieraus, daß seine tonkünstlerischen Gaben damahls schon die öffentliche Aufmerksamkeit erregt hatten, und dürfen uns freuen, ihn durch höhere Leitung sofort dahin gerichtet zu sehen, wo die erfolgreichste Thätigkeit seiner wartete, wenn auch, wie es scheint, seine Lebensplane früher ein anderes Ziel gehabt hatten. Allein ihm stand bevor, wie wir sehen werden, nicht allein auf dem Gebiete in welchem er sich heimisch befand, wenn es auch nicht das von ihm erwählte war, sondern auch auf einem weiteren, an der in seiner Vaterstadt höchsten und geehrtesten Stelle zu wirken, und so in Entfaltung aller seiner Kräfte und Anlagen ein höheres Ziel zu erreichen. Zunächst erwartete ihn die Zurückberufung in sein geliebtes Mühlhausen. Sein Fleiß, seine Geschicklichkeit in seinem neuen Amte hatten ihm bald Anerkennung, und einen weiter verbreiteten Ruf gewonnen. Bald nach seinem Amtsantritte hatte er, um ein tüchtiges Singchor zu bilden, eine Anweisung zur Singkunst entworfen, die um 1648 unter dem Titel: Compendium pro tenellis zu Erfurt erschien, und noch 1704, sechs und funfzig Jahre später, einer erneuerten Ausgabe bedurfte; ihrer hatte er sich mit Erfolg bei den von ihm geleiteten Singübungen bedient. Als nun im Jahre 1649 die Stelle des Organisten an der Hauptkirche zu St. Blasien in Mühlhausen erledigt wurde — sei es, daß Johannes Vockerodt, Ahles Vorgänger, mit Tode abgegangen war, sei es, daß er eine andere Bestimmung erhalten hatte, wie wir denn einen M. Johannes Vockerodt nachmahls als Subrector und Cantor an der anderen Hauptkirche, Beatae Mariae virginis, wiederfinden — berief man Ahle an jene Stelle. Nach sechs Jahren, um 1655, wurde er in den Rath aufgenommen, bald darauf als Bürgermeister erwählt, in einer freien Reichsstadt damahls ein hohes Ehrenamt, und diese Stelle bekleidete er bis an seinen im Jahre 1673 erfolgten Tod, im noch nicht ganz vollendeten 48sten Jahre. Seine bis dahin fortgesetzte tonkünstlerische Thätigkeit bezeugen die in seinen zwölf letzten Lebensjahren zahlreich von ihm erschienenen Werke, auf denen er er sich zuletzt nur einfach mit seinem Namen, und nicht mehr wie zuvor Organist zu Mühlhausen nennt.

Gerber führt uns*) unter 20 Nummern Werke Ahles an, zuerst zu Erfurt, dann zu Mühlhausen erschienen. Sein erstes, schon zuvor erwähntes Werk; ein späteres, de progressionibus Consonantiarum; sein dreifaches Zehn von Symphonieen, Paduanen, Balletten, Allemanden rc. haben uns hier nicht zu beschäftigen; von den übrigen sind nur wenige mir nicht zu eigener Anschauung gelangt. So seine geistlichen Dialoge zu 2, 3, 4 und mehreren Stimmen (Erfurt 1648); seine geistliche Freudenode auf das Friedensfest (Mühlhausen 1660); 3 Werke ähnlichen Titels und Inhalts — 10 geistliche Chorstücke zu 5 bis 8 Stimmen, 1664; Geistliche Frühlingslust in 12 neuen Concertlein zu 1, 2, 3 und mehr Stimmen, 1666; Neuverfaßte Chormusik, in 15 geistlichen Motetten zu 5 bis 10 Stimmen, 1668; — zwei andere unter den Jahren 1663, 1665 (Nr. 11, 16) bei Gerber genannte Sammlungen, bilden offenbar nur Theile des bald zu besprechenden Werkes. Auf die übrigen, die Gerber außer den eben angeführten nennt, und die wohl die vorzüglicheren unseres Meisters seyn mögen, mindestens eine vollständige Anschauung der Richtungen seines tonkünstlerischen Wirkens gewähren, gründet sich der nun folgende Bericht über ihn.

Unter ihnen ist als das früheste zu nennen sein „Thüringischer neugepflanzter Lustgarten, worin 26 geistlich-musikalische Gewächse von 3, 4, 5 bis 10 und mehr Stimmen befindlich". Es erschien um

*) N. L. I. Col. 38. 39.

1657 zu Mühlhausen bei Johann Hüter, durch die Widmung des Meisters vom 14ten August dieses Jahres dem Landgrafen Herrmann von Hessen zugeeignet. Unter den lobenden und empfehlenden Gönnern Ahles, die sich dann nach Sitte der Zeit vernehmen lassen, steht Rist, der Rüstige, voran; Johann Gerbert aus Jena, Rektor zu Mühlhausen, tritt dann mit dem Ausspruche hervor: bisher habe das S in der Tonkunst den Preis davon getragen, ein achtfaches, in den Namen eines „Schütz, Schein, Scheid, Schop, Schild, Schulz, Sell, Scheidemann" habe jeden andern Meister überwogen; jetzt breche das A hervor in dem Rathsherrn Ahle, dessen wohlgeschraubter Stücklein erster Theil nunmehr an das Licht trete; wer ihn die Orgel schlagen, oder singen höre, werde vor Süßigkeit fast bethört rc. Michael Jacobi — den wir in Rists Sängerkreise näher werden kennen lernen — setzt Ahle dem Monteverde, Haßler, Walliser, den großen Meistern einer eben vergangenen Zeit, ohne Bedenken an die Seite; nicht so den Heroen der Gegenwart, Schütz, Herbst, Sell, Hammerschmidt. Hier begnügt er sich zu singen

> Was sie gesetzet, Ahlen ergetzet, welcher beliebt
> Sich zu bemühen, Ewig zu blühen,
> Wie er denn itzo die Probe hier giebt.

Dieser erste Theil enthält 3 dreistimmige, 2 vierstimmige, 6 fünf-, 7 sechs-, 2 sieben-, 5 achtstimmige Gesänge, meist mit Instrumentalbegleitung, und einen zu zehn Stimmen. Achten derselben liegen bekannte Kirchengesänge oder doch liedhafte Weisen zu Grunde: so dem ersten und 23sten die Melodie von Luthers „Wir glauben all", dem zehnten die des Psalmliedes: „Es spricht der Unweisen Mund wohl", dem 16ten die Weise des Abendmahlsliedes: „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand" rc., dem 15ten die des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern", dessen Strophe: „Zwinget die Saiten in Cythara" hier die bearbeitete ist, dem 18ten die des lutherischen Weihnachtsliedes: „Vom Himmel hoch" in seiner Strophe: Merk auf mein Herz; der 6te gründet sich auf die Melodie: Jesu dulcis memoria, der 22ste auf die des Liedes: Ach mein herzliebstes Jesulein; die übrigen lassen sich unter die allgemeine Bezeichnung geistlicher Concerte zurückführen, da sie durch einen Generalbaß gestützt werden. Schon im folgenden Jahre 1658 erschien der zweite Theil dieses Werkes, dreißig geistliche Gesänge enthaltend: 4 einstimmige, je einen zu 2 und 3 Stimmen, drei zu 4 und eben so viel zu 5 Stimmen, 8 zu sechs, 3 zu sieben, 5 zu acht und je einen zu 9 und 10 Stimmen. Auch hier war wiederum der 14te August der Tag der Widmung des Werkes, die diesesmahl an den Herzog Ernst zu Sachsen-Gotha sich richtete. Nur der letzte (30ste) unter den hier gebotenen Tonsätzen gehört nicht unserem Meister an. Er selber sagt in seinem Vorberichte, derselbe sei eines Anderen Erfindung, er habe ihn vor etlichen Jahren mit musiciren helfen, Gefallen daran gefunden, aber dessen Mittheilung auf seine Bitte nicht erlangen können. Nun habe er ihn nach dem Gehöre aufgezeichnet, und stelle anheim, wie nahe er des Urhebers Arbeit gekommen sei. Etwas geringer ist hier das Verhältniß der auf Liedweisen gegründeten Gesänge zu der Gesammtheit aller, als in dem ersten Theile; dort acht zu 26, hier sieben zu 30. An bekannten kirchlichen Weisen erscheinen hier als Grundlagen der Tonsätze die der Lieder: Warum betrübst du dich mein Herz (Nr. 8), Christ lag in Todesbanden (Nr. 15), O lux beata trinitas (Nr. 16), Erschienen ist der herrlich' Tag (Nr. 29), an weniger allgemeinen: „Ach mein herzliebstes Jesulein (Nr. 13), O heiliger Geist, du göttlich Feuer (Nr. 23), Ich habs gewagt, und zugesagt" (Nr. 27). Beide Theile dieses Werkes, auf die wir bald näher eingehen werden, blieben nicht ohne Anfechtung, wie denn schon

die früheren unseres Meisters sie erfahren hatten. Mit Bezug darauf beginnt Michael Jacobi die 5te Strophe seines Lobgedichtes auf den ersten Theil mit den Worten:

Packe dich Midas mit deinen Gesellen,
Trolle dich ferne, langöhrichter Klotz ꝛc.

Ahle selber äußert sich mit großem Unwillen über seine Mißgönner in dem Vorberichte zum zweiten Theile, ja, er endet diesen mit einem Liede: „An den Musicfeind und Midas Gesellen"; doch hinderten ihn diese Störungen nicht, 5 Jahre später (1663) mit einem Nebengange seines neugepflanzten Thüringischen Lustgartens aufzutreten, „in welchem X Neue geistliche musikalische Concertgewächse mit 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 und mehr Stimmen zu dem Basso Continuo auf jetzt bräuchliche Art versetzet, anjetzo aber dem großen Gott zu Preiß und Ehren, wie auch dero edlen Musikliebhabern zu günstigem Gefallen wohlmeinend eröfnet ꝛc." Er hatte diesen Nebengang bei Johann Hüter zu Mühlhausen drucken lassen, und ihn in Selbstverlag genommen, den Verkauf aber auch dem Buchhändler Johann Birkner zu Erfurt übertragen, und wie es scheint, mit günstigem Erfolge; denn zwei Jahre später, 1665, gab er noch einen dritten und letzten Theil dieses Lustgartens unter ganz gleichem Titel, und unter gleichen Verhältnissen heraus, der ebenfalls „Zehn neue Geistliche musikalische Concertgewächse" enthielt, aber nun zu 3 bis 13, 15, 20 und mehr Stimmen, mit dem Wahlspruche nach Cyprianus: „Es ist Gottes Wort, möge nun die Stimme es singen, möge es im Tone erschallen, möge es im Herzen erwogen werden" (Verbum Dei est, sive voce canatur, sive sono edatur, sive corde cogitetur). Den Nebengang hatte Ahle Franz Wielken von Bodenhausen gewidmet, den dritten Theil Bürgermeistern und Rath der Stadt Mühlhausen (Consul. et Senior. Civ. Mulhusinae) und man wird aus dieser Zueignung schließen dürfen, daß er, wenn auch schon vor 1657 Rathherr in seiner Vaterstadt, — mit Beibehaltung seines Organistenamts, wie sich aus dem Titel seines ersten, um 1660 erschienenen Zehn geistlicher Arien ergiebt — doch noch nicht zu dem höchsten Ehrenamte in derselben erwählt worden war.

Unverkennbar tritt in diesen vier Theilen — am Entschiedensten von dem zweiten an — der bedeutende Einfluß hervor, den Hammerschmidt auf Ahle geübt; doch wird eine Berührung nur durch die Werke des älteren Meisters vermittelt worden seyn, nicht durch persönliches Einwirken, von dem wir nirgend etwas berichtet finden. Der dritte und vierte Theil der musikalischen Andachten Hammerschmidts, der erste seiner Musikalischen Gespräche über die Evangelien mögen es gewesen seyn, die dem jüngeren Meister vorzüglich als Vorbild vor der Seele gestanden haben. Sangbarkeit in den mehr musikalisch deklamirten Stellen, schöner Fluß der Melodie in den gesungenen; Vor- und Zwischenspiele, Vor- und Nachklänge wohl zu nennen, indem sie das Folgende, näher und ferner, andeuten, oder auf das Vorangegangene zurückweisen; vorwaltende Rücksicht auf Vernehmlichkeit des Wortes, seltenes Streben nach kunstreicher Stimmenverflechtung, häufigeres nach sinnreicher Zusammenstellung; Alles dieses deutet auf lebendiges Berührtseyn durch die bezeichneten Werke jenes Tonkünstlers. Namentlich finden wir jenes Gespräch hier wieder zwischen dem Worte der Schrift und dem geistlichen Liede. So in dem 8ten Satze des 2ten Theiles von Ahles Lustgarten, einem 4stimmigen mit dem Generalbasse begleiteten Gesange. Der Tenor beginnt, den Kleinmüthigen, Zweifelnden darstellend:

Was werden wir essen? was werden wir trinken, womit werden wir uns kleiden? *)

*) S. Beispiel Nr. 122.

der Alt antwortet ihm:

> Hoffe auf den Herren! die auf den Herren hoffen, werden nicht zu Schanden in der bösen Zeit, und bei der Theurung werden sie genug haben!

Abermahls beginnt der Zweifler mit den zuerst gehörten Worten, und nun entgegnet ihm die Oberstimme mit der ersten Strophe des bekannten Trostliedes von Hans Sachs:

> Warum betrübst du dich mein Herz,
> Bekümmerst dich und trägest Schmerz
> Nur um das zeitlich Gut?
> Vertrau du deinem Herre Gott,
> Der alle Ding erschaffen hat.

Doch immer noch ist der Zagende nicht getröstet; mitten hinein in diesen Gesang läßt er seine Zweifelworte wieder hören, und fährt mit ihnen fort, auch nachdem jener schon verstummt ist; da tritt ihm die Grundstimme entgegen und ruft ihm zu:

> Ich bin jung gewesen, und alt worden, und habe noch nie gesehen den Gerechten verlassen, oder seinen Samen nach Brot gehen.

und in diesen Spruch tönt nun abermahls, während die Äußerungen des Kleinmuths ihm hartnäckig dasselbe erwiedern, das geistliche Trostlied hinein, bis endlich alle vier Stimmen sich vereinen. Eine jede von ihnen wiederholt das zuvor Gesungene, die Oberstimme nicht streng die Melodie des Kirchenliedes als stäten Gesang festhaltend, sondern um deren einzelne Wendungen hinspielend, als wolle sie die freundliche Frage, den lieblichen Trost, von dem sie singt, um so tiefer einprägen. Da ist endlich der Zagende besiegt; Alles stimmt nun ein in das Lied des frommen Dichters, zuerst in vollem Chorgesange, dann im Wechselspiele einzelner Nachahmungen, nach ihnen um so kräftiger nur jenen wieder ergreifend, und bis an das Ende ihn nicht wieder verlassend. Durch Abwechselung des Lauten und Leisen bei den Worten „das zeitlich Gut", „der alle Ding erschaffen hat", die, auf gleiche Weise gesungen, echoartig einander nachklingen, erhalten die Wiederholungen Mannichfaltigkeit, und indem wir am Schlusse die zuletzt angeführten Worte in Tönen von verdoppelter Dauer vernehmen, und mit voller Kraft, gewinnen sie an Gewicht und Bedeutung. In dem 27sten Tonsatze eben dieses 2ten Theiles, einem Hochzeitliede zu acht Stimmen, treten ein vierstimmiger Gesangs- und Instrumentalchor einander gegenüber. Die kurzen, einfachen Worte des Liedes lauten:

> Ich habs gewagt und zugesagt,
> Ehlich mit ihr zu leben,
> Auf daß wir beid in Lieb und Leid
> Treulich beisammen halten,
> Was im Ehstand uns kommt zuhand
> Den lieben Gott lass'n walten.

Der Meister hat hieraus einen Concertgesang zu zwei Theilen gebildet. Er leitet ihn ein durch ein kurzes Vorspiel von Geigeninstrumenten, das im Wesentlichen von dem folgenden Gesange unabhängig ist — wie Hammerschmidt deren ebenfalls hat — und in sofern nur auf ihn deutet, als es theils in drei-, theils zweitheiligem Takte einhergeht, in deren letztem die erste, in dem ersten die zweite Zeile des Liedes gesungen ist, welche den Gegenstand des ersten Theils unseres Satzes bilden.

Die erste Zeile, ohne bestimmte Ausführung eines melodischen Grundgedankens, erscheint mehr einleitend, wogegen die zweite als melodisches Auseinanderbreiten, Nachahmen, Verflechten eines solchen sich zeigt. Eine Symphonie für 4 Flöten — auch eine Alt- und Baßflöte ist dabei, so daß der gewöhnliche Tonumfang einer 4stimmigen Harmonie erreicht wird — leitet nun hinüber zu dem 2ten Theile unseres Concerts, zu dem wieder die Geigen als Begleiter vorgeschrieben sind. Der Gesang schreitet hier fort, theils in vereintem Chore, theils in Stimmpaaren die einander nachklingen, seltener in Verflechtung der Stimmen; bald gesellen sich ihm die Geigen, bald hallen sie ihn nach; auch hier wechselt der dreitheilige Takt mit dem graden, doch schließt in diesem letzten, ruhig und kräftig, der Tonsatz. Es wird nicht schwer, eine in sich zusammenhängende Melodie aus diesem, als Grundgebilde des Ganzen, herauszufinden, die in anmuthigem Spiele bald vor uns auftaucht, bald sich uns entzieht, unsere thätige Theilnahme fortwährend beschäftigt. Es kann dieses Wenige genügen um die Hauptrichtungen zu bezeichnen in denen wir unseren Meister in den 4 Theilen dieses seines Werkes thätig finden. Für den Kunstgesang erscheint es fortbildend in Formen die vor ihm Hammerschmidt bereits erfunden und ausgestaltet hatte, und lehrt uns, wie Ahle die Weisen des allgemeinen Kirchengesanges für dieses Gebiet bedeutsam anzuwenden, wie er das Liedmäßige, zu allgemeinerem Verständniß der Gemeine, aller Mannichfaltigkeit unbeschadet, immer festzuhalten gewußt habe. In den Gesang der Gemeine ist dagegen aus diesem Thüringischen Lustgarten nichts verpflanzt worden, wohl aber erscheinen die Werke dafür ausgiebig, denen wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Sie waren es theils in allgemeinerem Sinne, theils örtlich nur; dieses Letzte freilich in viel größerem Umfange als Jenes.

Diese Werke sind die Vier Zehn Neuer geistlicher Arien, deren erste zwei um 1660 zu Mühlhausen im Drucke Johann Hüters erschienen, das erste im Verlage des dortigen Buchhändlers Franz Mohr, das 2te in des Meisters Selbstverlage, die folgenden beiden, die um 1662 eben da gedruckt wurden, „in Verlegung Andreä Möckerts in Sondershausen.“ Ein fünftes „Anmuthiges Zehn“ folgte diesen früheren erst sieben Jahr später nach (1669); dazwischen liegen Ahles „Neue geistliche Auff die hohen Festtage durchs gantze Jahr gerichtete Andachten“ (1662) und: Neue Geistliche, Auff die Sonntage durchs gantze Jahr gerichtete Andachten (1664); beide Werke bei Johann Hüter gedruckt, das erste in des Meisters eigenem Verlage, das zweite in dem des Buchbinders Sebastian Erdmann zu Sondershausen herausgegeben. In diesen Werken erhalten wir im Ganzen 114 liedhafte Tonsätze, funzig in den fünf Zehn der geistlichen Arien, eben so viel in den Sonntags-, vierzehn in den Festandachten. Endlich erschienen ein Jahr nach Ahles Tode (1674) im Verlage Reinhart Grunenschneiters zu Mühlhausen, und von diesem „neunzehn der Gottesfurcht, lieblichen Tugenden und freien Künsten fleißig obliegenden Jünglingen des Gymnasii zu Mühlhausen“ gewidmet: „Geistliche Fest- und Comunion-Andachten, aus Herrn Johann Rudolph Ahlens unterschiedlichen Theilen in einen zusammengetragen, und zum Druck befördert mit Johann Hüters Schriften.“ Diese enthalten neben den 14 Festandachten, und vier Sätzen aus den erwähnten Arien, noch eine Weihnachts- eine Oster- und 6 Communionandachten, alle zu vier Singstimmen; (Nr. 6. 11. 21. 22. 23. 24), so daß wir im Ganzen 120 Liedsätze Johann Rudolf Ahles besitzen.

Von dem ersten Zehn, und den dreien ihm unmittelbar nachfolgenden, eben wie von den

Fest= und Sonntagsandachten heißt es auf deren Titeln, sie seien „mit 1. 2. 3. 4 (auch mit mehr) Stimmen mit oder ohne Fundament, sampt beigefügten Ritornellen auf 4 Violen, nach Belieben zu gebrauchen.“ Wie es damit gemeint sei, erklärt der Meister am Schlusse des ersten Zehn. Man könne, sagt er, die Arien zu einem Fundament allein singen und spielen (alle Stimmen sind nähmlich in einem Foliobande zusammengedruckt), man könne sie von zweien, der Ober= und Grundstimme, von dreien, endlich von allen vier Stimmen mit oder ohne Fundament musiciren lassen. Die Vorspiele seien durch 4 Geigeninstrumente zu besetzen, habe man diese nicht, so reichten auch deren zwei und ein vollstimmiges Instrument (Corpus) hin. Endlich seien sie auch auf zwei oder drei Chöre zu stellen. Man hebe mit dem Vorspiele an, dann trage in dem ersten Chore ein Diskantist die erste Strophe des Liedes zu einem Regal oder Clavicymbal vor, und die drei übrigen Stimmen würden durch Violen ausgeführt. Im zweiten Chore möge die folgende Strophe in gleicher Art durch einen Tenoristen gesungen werden, und der dritte Chor bringe dann die dritte Strophe, „mit starken Instrumenten und Stimmen alß ein Capella dazu, oder fallen auch wohl alle drey benannte Chore zusammen, und treiben diese Wechselung bis zum Ende des Liedes.“ Die Erfahrung bezeuge, fährt Ahle fort, daß dergleichen Oden — liedhafte Gesänge — oft mehr beliebt würden, als etwan sonst weitläufige und kunstreiche Stücke. Finde dieser Theil seine Liebhaber, so sollten mehr dergleichen schöne Texte, als hier geboten worden, hervorgesucht und mitgetheilt werden. Auf die vorhergehende Bemerkung kommt der Meister in dem Schlußworte zu seinem dritten Zehn abermahls zurück. Er sagt: „Sonst hätte ich mich wohl einer andern und schwerern Art gebrauchen können, wenn ich nicht in der That erfahren, daß mit diesem stylo mehr ausgerichtet werde, als man wohl vermeinet, weswegen ich für diesesmahl darbei verblieben. Wem was schweres beliebet, findet allerwege Materiam.“ Am Schlusse des vierten Zehn wird wiederholt gebeten, alles dasjenige in Acht zu nehmen, was in den vorhergehenden Theilen von Anstellung dieser Arien wohlmeinend geredet worden. Nicht vergebens sei namentlich bald der große bald der kleine (Allabreve) Takt vorgesetzt; auch seien die „termini musici wohl zu observiren, als Largo, Lento, Adagio (langsam), Presto, Allegro, etc. (rasch, geschwinde) und dergleichen.“ Endlich sagt er zu Ende der Festandachten: „Auf die Lieblichkeit hab' ich einzig gezielet, damit die schönen Text desto besser von den Einfältigen behalten würden. Sonst bin ich bei voriger Art geblieben, außer daß die Violstimmen allzeit in die letzte clausulam fallen, jedoch nach Jedes Beliebung. Ich habe einen guten Diskantisten oder Tenoristen das ganze Lied bis zu der Clausel da die Violstimmen einfallen, allein singen, und darauf die übrigen Vocalisten sambt Violisten als eine Capell darzu kommen lassen, welches nicht uneben abgangen; jedoch wird die Anstellung Jedem anheim geben.“ Wir lernen aus diesen Anweisungen über Besetzung und Ausführung aller der genannten Werke, auf die in den Sonntagsandachten und dem fünften Zehn der Arien nur wieder hingewiesen und gedeutet wird, wie angelegen es dem Meister gewesen, seinen Gesängen volle Gerechtigkeit widerfahren zu sehen, und erkennen daneben, wie er mit voller Überzeugung auf dem von Hammerschmidt geebneten Wege fortgegangen sei, nur, seinet eigenthümlichen Neigung gemäß, mehr noch als dieser das Liedhafte pflegend. Es hat ihm dabei das Anerkenntniß seiner Zeitgenossen gewiß nicht gefehlt, wenn er es auch wohl zuweilen durch Aufopferung seiner Mittel hat gewinnen müssen. Nicht umsonst haben wir zuvor bemerkt, wie er bald dem einen, bald dem andern Verleger seine Werke anvertraut, sie auch dazwischen in Selbstverlag genommen habe. Er, der Unvermögende, mußte bald dieses, bald jenes Mittel versuchen seine Auslagen zu decken, und einen kleinen Vortheil zu gewinnen,

allein lange vergebens; dennoch ließ er sich nicht abhalten, mit dem was er geschaffen, öffentlich herauszutreten in einen weitern Kreis. Denn das Anerkanntwerden ist dem hervorbringenden Künstler die Hälfte seines Lebens, die Schwingungen des eigenen sollen fortzittern in verwandten Gemüthern, er will seiner Macht über sie sich bewußt werden. Treuherzig spricht er sich aus in dem Worte, das er zu Ende seiner Sonntagsandachten „allen aufrichtigen Musikliebhabern" nebst „Heil und Seegen" zuruft, über seine Lage als Autor. „Sonst haben sich Einige (sagt er) wegen des Formats (wiewohl keiner bösen Meinung) beschweret, daß es viel Abschreiben verursachte, hätten lieber jede Stimme absonderlich in Druck wünschen mögen. Nun ist zwar solche Bequemlichkeit nicht zu leugnen, ich weiß sie auch selbst gar wohl; man muß mir aber nachgeben, daß auf solchen Fall acht, oder zum wenigsten vier Stimmen (wenn ich nämlich die Ritornelle mit über jede Vocalstimme setzen wollen) hätten müssen absonderlich gedrucket werden; da denn ein einziges Zehn (ich geschweige so viele) ziemlich in die Bogen gelaufen, und daher viel kostbarer geworden wäre. Weil nun drei, vier, fünf, oder zehn, so wohl gern ein Mehres daran wendeten, die übrigen Kosten schwerlich allein würden abtragen, so habe ich nothwendig mehr auf Viele, als Wenige sehen müssen, allermaaßen ich denn oft zu thun gehabt, das Wenige, so ich ausgeleget, wiederum herbeizubringen; zu geschweigen, daß die Herrn Autores, so mir mit ihren sinnreichen Erfindungen, auf mein Bitten, mehrmahls willfahret, den Lohn des Höchsten fast Jedesmal vor ihr bestes Honorarium schätzen müssen, sonderlich, wann sie gesehen, daß es mir mit meiner Arbeit und Kosten nicht viel besser gangen, welches man muß dahin lassen gestellet seyn. Summa, eine Schwalbe machet keinen Sommer. Mancher lässet umb 2 oder 3 Groschen wohl das beste Buch ungekauft, und ist jetzo dahin kommen, daß wenn man etwas setzet, verlegt, und hernach verschenket, so ist das Werk gut, wo nicht, so ist nicht viel dran, und kann mans wohl entrathen. Ein jeder Unpartheiische wird die Wahrheit gerne bekennen müssen. Will aber jemand die Kosten ja nicht so groß achten, der kaufe das Exemplar doppelt, so werden zwei und zwei aus einem wohl sehen können, weil die Melodeyen ohne das leicht, und die Texte kurz." Es scheint daß die Lehre, die Ahle in diesen Worten seinen Zeitgenossen gegeben, doch etwas gefruchtet, daß der Absatz seiner Werke sich gehoben habe; denn als er sein letztes „Anmuthiges Zehn" fünf Jahre später herausgab, und am 29. November 1668 der „Elisabeth Beckin, Wittwe des Kauf- und Handelsmanns Johann Böttiger in Mühlhausen, seiner in Ehren vielgünstigen Frau Gevatterin" widmete, fertigte er es „in bequemeren Formate aus, wobey jede Stimme absonderlich ist," war also nun im Stande, den ihm geäußerten Wünschen zu genügen.

Sahen wir den Meister hier, für die Darstellung seiner Werke sorgsam, theils über sie belehren, und über das was er damit gewollt sich aussprechen, theils sich rechtfertigen, daß er nicht immer allen Wünschen habe genügen können, deren Erfüllung geholfen hätte, sie leichter aus den Tonzeichen hervor in das Leben zu rufen; so dürfen wir nun auch wohl noch einige Augenblicke verweilen bei seinen besonderen Gönnern, die wir durch seine Widmungen kennen lernen, und bei seinen Verhältnissen zu ihnen, die aus diesen hervorgehen. Sein erstes Zehn ist am 9. April 1660 dem Rittmeister Hartmann von Berlepsch auf Seebach ꝛc. zugeeignet, „in der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft dem Gebrauchten." Mit dem Preise dieses Vereines beginnt er hier seine Widmung, doch will er ihn „billiger mit beliebtem Stillschweigen als unvollkommenen Lobworten verehren, und den wohlverdienten Preis deroselben hochlöblichen Gesellschaft diejenigen zu den Sternen zu bringen lassen, welcher Reden — auch wohl den Verständigsten Anmuth und Nachsinnen zu erwecken — die Suada selbsten zu überhonigen pflegt." Er kommt dann

auf das Verhältniß der Tonkünstler zu den Dichtern; erst wenn jene sich diesen gesellten, werde ihnen neues, unvergängliches Leben eingehaucht. Es sei unleugbar, daß viel schöne und herrliche Erfindungen der Dichter, wenn sie nicht durch anmuthige Singweisen beseelt würden, in kurzen Jahren der Vergessenheit heimfielen. So hätten unterschiedliche vornehme Musici, Albert, Weichmann, Hammerschmidt, des Ristschen Sängerkreises zu geschweigen, nicht allein die edlen Dichter gleichsam wieder aus dem Staube gegraben durch Anstimmung auserlesener Kern-Oden, sondern auch für sich ein immergrünendes Lob erworben. Ein Gleiches habe nun auch hier der Verfasser mit „viel stattlichen und geistreichen Tichtungen" gethan, „so noch nicht mit bequemen Melodeyen beleget" gewesen, und keinen würdigeren Gönner habe er finden können für diese Arbeit, als den, dem er sie nun überreiche, einem Dichter, und Mitgliede „obberührter, hochlöblichen Gesellschaft." Weniger aufgeschlossen und hingebend erscheint der Meister in seiner Zueignungsschrift (von 18ten Brachmonats 1660) womit er das zweite Zehn seiner Arien dem Obrist-Wachtmeister Hans von Bodenhausen auf Wülferoda ꝛc. überreicht. Hier hält er sich mehr in dem Tone des Clienten, indem er sich rühmt, in seinem Gönner „einen patronum zu erhalten, welcher nicht allein sein Hochadlich-angebornes Wappenfeld mit der ritterlichen Tugendfaust, sondern auch zugleich mit der gelehrten Schreibfeder aufzuzieren mächtig sey, und dannenhero auch andern Kunstliebenden nicht ungeneigt erscheinen könne." Wiederum ein anderer Ton wird von Ahle angestimmt in seiner Widmung des dritten Zehn (vom 6ten Februar 1662) an Christoph von Hagen auf Höpstädt und Gebra. „Weil von allen irdischen Dingen in dieser ganz auf die Neige gekommenen, und mit unzählichen Wundern und Zeichen angefüllten Welt nicht ein einziges zu finden, welches uns das letzte Stündlein auch nur einen Augenblick aufzuziehen kräftig genug wäre, so könne ja ein rechtgläubiger Christenmensch in dieser Zeitlichkeit nichts besseres thun, als daß er stünd- und augenblicklich, nach des Sittenlehrers Syrach Vermahnung, an sein Ende gedenke, seinen Lebenslauf also einrichte, auf daß er jederzeit, ohne einige Furcht oder Schrecken, der Welt das letzte Ade geben könne." Darum, und weil er gesehen, daß dergleichen Sterbegedanken in seinen geistlichen Arien nicht ohne Nutzen gewesen, habe er vier Lieder dieser Art, von einem fürnehmen Poeten gesetzt, in dieses dritte Zehn gesetzt, und übereigne sie seinem Gönner, den er als einen Gott- und Tugend-Liebenden von Adel, das eitle Thun der Welt von Jugend auf bis an diese Stunde verlachenden und hassenden kenne. Gegen Jost Christoph von Worbiß, dem Ahle das vierte Zehn am 20. Februar desselben Jahres, nur 14 Tage später, zuschreibt, spricht er in gleichem Sinne, hält aber doch eine Rechtfertigung nöthig, daß er so viele, von der Nichtigkeit des menschlichen Lebens und anderer irdischen Dinge handelnde Lieder aufgenommen habe. Er findet sie in dem „Königlichen Ausspruche des Hochweisen Salomons: Es ist alles ganz eitel!" und glaubt, es sei nicht vergeblich, daß solche Texte „herfürgesuchet und ausgefertiget würden, die da beschreiben der weltlichen Freuden Nichtigkeit, des menschlichen Lebens Flüchtigkeit, aller erschaffenen Dinge Vergänglichkeit ꝛc. und hingegen herausstreichen des himmlischen Lebens Ewigkeit, der Auserwählten Herrlichkeit, des Großen Gottes Lieb- und Freundlichkeit" ꝛc. Als Veranlassung daß er Worbiß Namen seinem Werklein vorgesetzt habe, bezeichnet er dann: die besondere Liebe und Affection, die derselbe zu der edlen Musik und den ihr Zugethanen trage, dessen Fähigkeit ein gründliches Urtheil von einem guten Tonstücke zu fällen, daran es Vielen mangle; doch sei diese Gabe nicht wunderwürdig, da der, dem sie nachgerühmt werde, geraume Zeit am Churfürstlichen Hofe zu Dresden manche schöne und künstliche Musik angehört habe, und deshalb von anderwärts angestellten desto besser und gründlicher judiciren könne. — In den ersten Theilen

dieses Werkes sehen wir unseren Meister an hochgeachtete Kriegsleute sich wenden, die, wenn auch nicht unmittelbare Kunstgenossen, doch Solche waren, die, theils wie der Dichter, des Sängers und Tonsetzers bedürfen, was er mit Selbstgefühl ausspricht, theils als Gelehrte auch für kunstliebend gelten mußten; er richtet dann sein Wort im 3ten Theile an einen in frommer Sinnesrichtung ihm Übereinstimmenden, im vierten an einen geschätzten Kenner der Kunst und gründlichen Beurtheiler des in ihr Geleisteten, als Schutzwehr gegen Mißwollende. Daß durch diese letzten ihm sein Streben und Bilden nicht selten getrübt worden, lernen wir aus der um nur ein halbes Jahr späteren Widmung der Festandachten (vom 4ten September 1662) an Georg Walter den Jüngern. Hier ergießt sich sein Herz gegen einen Freund über erfahrne Kränkung, und tröstet sich doch mit dem Bewußtseyn des edlen Künstlerberufes, der ihm zu Theil geworden sei. Niemand wolle auf die Musik mehr etwas wenden, Jedermann wolle sie meistern und neiden. Allein deshalb dürfe die einige, ewige Kunst nicht verworfen, und, etlichen Tadlern zu Gefallen, das Lob des Höchsten gehemmt werden. Zwei oder drei verständige Liebhaber der edlen Musik gälten mehr, denn tausend grobe und unwissende Klüglinge. Dafür spreche auch des „seeligsten Helmboldi Lob und Liebe zu der himmlischen Dicht- und unvergänglichen Singkunst," dessen Lobworten der weltberühmte Rist in seinem musikalischen Seelenparadiese so nahe trete, daß es scheine, als hätten beide hocherleuchtete Männer aus einem Herzen und Geiste geschrieben, indem der Letzte alle rechtschaffenen Tonkünstler folgendermaaßen anrede: Eure Kunst vergehet nicht, wie andere eitele Wissenschaften, sondern sie bleibet ewig, wir wollen und werden uns den hellleuchtenden Chören der großen Himmelsfürsten, den großen Engeln, zugesellen, und mit denselben das Dreimahl Heilig in alle Ewigkeit lassen erklingen &c.

Die Widmung der Sonntags-Andachten (vom 10. April 1664, dem Ostertage dieses Jahrs) an die Gräflich Schwarzburgischen Canzler und Hofräthe zu Sondershausen, und Canzlei-Direktor und Hofräthe zu Ebeleben, bleibt lediglich in den hergebrachten Formen jener Zeit, und bedarf keiner nähern Erwähnung. In dem Schlußworte zu diesem Werke geht dagegen Ahle auf dessen Inhalt etwas näher ein. Die drei Dichter von denen die Lieder herrührten, die er hier gesungen und gesetzt habe, hätten in jedem derselben auf Begehren drei Hauptpünktlein in schöner Kürze ausgeführt: was man nach jedem Evangelio zu gläuben habe (Credenda); was zu thun, oder wie darnach christlich zu leben (Facienda); was im Sterben für ein herrlicher Nutz und seeliger Trost daraus könne ergriffen werden (in morte notanda); eine Behandlung, die nicht leicht Jemandem unwillkommen seyn werde. Er hatte also, wie wir sehen, seinen Dichtern nicht freie Ergießungen auf Veranlassung der Sonntagsevangelien anheimgegeben, er hatte Lehrlieder in bestimmtester Beziehung auf dieselben von ihnen gefordert, und in diesem Sinne ein, das gesammte Kirchenjahr — mit Ausnahme der Feste, denen ein besonderer Lieder- und Melodieenkranz gewidmet war — umfassendes Werk mit ihnen gemeinschaftlich unternommen. Er steht zu ihnen in einem ganz anderen Verhältnisse, als dasjenige war, in welchem wir später Johann Rist seinen Sängern gegenüber sehen werden. Dort bildete der geistliche Dichter den Mittelpunkt eines um ihn geschaarten Sängerkreises; die Tonkünstler fanden sich hochgeehrt, wenn jener ihr Gönner ihnen anmuthete, seinen Liedern ihre Weisen als schmückende Beigabe zu gesellen, unter solchem Geleite glaubten sie der Unsterblichkeit sicher entgegen zu gehen, zumahl wenn ihr Dichterfürst mit einem anerkennenden, lobenden Worte ihrer Bemühungen gedenke. Ahle dagegen stand in der Mitte seiner Dichter; die schon heimgegangenen unter ihnen, als er mit seinen Arien auftrat — Martin Opitz, Rinckart,

Georg Philipp Harsdörfer, Andreas Tscherning — glaubte er „wieder aus der Erde zu graben, sie der Vergessenheit zu entreißen“, wenn er ihre „Kern-Oden“ in seine Töne kleide, und dadurch immergrünendes Lob zu erwerben; seinen Zeitgenossen gedachte er dadurch Unsterblichkeit zu sichern, denn er glaubte fest an die Unvergänglichkeit seiner Kunst vor allen andern, sie stand durch Aussprüche der Schrift, übereinstimmende Versicherungen gefeierter Gottesgelehrter, ihm unverbrüchlich fest, er fand in seinem Selbstbewußtseyn als Künstler dafür die sicherste Gewähr. Drei Dichter waren es nun, die in solchem Sinne einen Kranz um ihn bildeten; Anderen verband er sich nur gelegentlich, und wenige Mahle: Christian Brehme, Philipp von Zesen, Johann Frank, Michael Jacobi, selbst dem rüstigen Rist nur zweimahl. Unter jenen dreien, welche alle die Würde Kaiserlicher gekrönter Poeten trugen, war der eine ein Ausländer, Franz Joachim Burmeister aus Lüneburg, der ihm die 4 letzten Lieder seines dritten Zehn, alle 14 seiner Festandachten, und die vier ersten unter seinen evangelischen Sonntagsliedern, also 22 im Ganzen dichtete; die beiden andern waren seine Landsleute. Zuerst der Magister Johann Vockerodt aus Mühlhausen, der unter dem vierten Preisgedichte vor dem ersten Theile des Thüringischen Lustgartens sich: Subconrector et ad tempus surrogatus Cantor Blasianus nennt, später indeß, wie es scheint, an der Marienkirche eine dauernde Anstellung dieser Art gefunden hat. Dieser erscheint einmahl (Nr. 3) im zweiten, zweimahl (Nr. 3. 4) in dem vierten Zehn der geistlichen Arien, einmahl (Nr. 11) in den Communionandachten, und die Hälfte der evangelischen Sonntagslieder (Nr. 26 bis 50) rühren von ihm her. Sodann der Magister Ludwig Stark, eben daher, und Prediger an S. Nicolai daselbst; diesem gehören zwei Lieder in dem zweiten (Nr. 4. 5), fünf in dem 4ten Zehn der geistlichen Arien (Nr. 6 bis 10) und 21 der Evangelienlieder (Nr. 5 bis 25). Allein Ahle vereinigte mit der Gabe des Sängers und des Setzers auch die des Dichters: das 6te Lied des zweiten Zehn*,) das 21ste, 23ste, 24ste, der Communionandachten**,) das 3te, 4te, 5te, 7te, 8te, 9te, 10te des fünften Zehn der geistlichen Arien***) geben den Beweis davon. Doch steht diese seine Thätigkeit als Dichter zu der in jenen andern beiden Richtungen geübten in dem nur äußerst geringen Verhältnisse von elf Liederdichtungen gegen 120 liedhafte Tonsätze, deren nur zwei, seinem eigenen Geständnisse zufolge, ihm als Sänger nicht angehören. Von dem achten im zweiten Zehn der Arien: „Salve cordis gaudium“ sagt er nämlich in seinem Schlußworte, dieses Lied sei ihm von einem guten Freunde mit Diskant und Baß mitgetheilt worden, er habe das fünfstimmige Vorspiel und die Mittelstimmen dazu gemacht, und es auf Begehren mit herbeigebracht. Das fünfte im vierten Zehn ist Johann Franks Lied: Jesu meine Freude, dessen Weise von Johann Crüger herrührt. Mit diesem verfuhr Ahle, seiner Versicherung zufolge, auf ganz gleiche Weise, weil es in seiner Vaterstadt seiner anmuthigen Melodey

---

*) II. 6. Was mag doch diese Welt ꝛc.

**) C. A. 21. Auf auf mein Herz und du o meine Seele.
23. Jesu, Jesu meine Freude
24. Nun ist es billig, Jesu Christ ꝛc.

***) V. 3. Komm Jesu Christ, sei unser Gast ꝛc.
4. Lasset uns den Herren preisen, lasset uns ꝛc.
5. Seht doch das Leben an des Menschen auf der Erde
7. Ich suche mir den Himmel und lasse diese Welt ꝛc.
8. O Jesu liebstes Leben, o großer Gnaden Gott
9. Der Sonne Licht ist fort, des Mondes Schein bricht an ꝛc.
10. Ach Gott mein Schöpfer, nun ists Zeit ꝛc.

und schönen Worte halber „fast beliebt und bekannt worden, um es denen mitzutheilen, denen es vielleicht noch nicht zugekommen sey.“

Es genüge uns nun vorläufig, das Verhältniß Ahles zu seinen Dichtern, und, in sofern auch er in deren Kreise steht, seiner Gaben gegeneinander, wie hier geschehen ist, in allgemeinen Zügen angedeutet zu haben. Es ist Zeit daß wir ihn jetzt in der Mitte seines tonkünstlerischen Schaffens und Wirkens betrachten, und deshalb näher in das Innere der Werke eingehen, von deren äußeren Beziehungen wir bisher gehandelt haben.

Zum Gebrauche für den Gemeinegesang waren, so scheint es, jene hundert und achtzehn Melodieen und 120 Tonsätze in den fünf Zehn der geistlichen Arien, den Fest- Sonntags- und Communion-Andachten, ursprünglich nicht bestimmt, sie sollten vielmehr — sofern der Inhalt einzelner Lieder sie nicht schon zu häuslicher Erbauung und Ergötzung allein eignete — die Stelle der sonn- und festtäglichen Kirchenmusiken vertreten, „weil mit diesem Stylo mehr ausgerichtet werde, als man wohl vermeine.“ Sie sollten in ihrer einfachen Fassung, mit ihrem mäßigen Schmucke durch Vorspiele, — bei den Festandachten, die sich darin vor den übrigen auszeichnen, auch durch Begleitung — der Gemeine durchweg verständlich bleiben, an ihren Gesang sich unmittelbar anschließen. Eben diese Einfachheit der Fassung unterscheidet sie wesentlich von Eccards Festliedern, der in diesen eine größere Kunsthöhe anstrebte, und von den Gesängen Hammerschmidts von gleicher Bestimmung, die bei aller Schlichtheit, Gefälligkeit, Eingänglichkeit auch für weniger tonkünstlerisch Gebildete, doch immer noch die Form des Concerts an sich tragen — in dem Sinne jener Zeit verstanden —, und um in den Gemeinegesang übergehen zu können, einer Umbildung, Umgießung in die reine Liedform bedurften. War nun auch diese, bei Eccards wie Hammerschmidts Festgesängen, aller sonstigen großen Verschiedenheit des Strebens dieser Meister ungeachtet, das Grundgebilde, auf dem ihre Tonsätze beruhten, so erschien sie doch in denselben nicht unbedingt, unvermischt, wenn gleich wesentlich regelnd und gestaltend. Dagegen herrscht sie, mit ganz unbedeutenden Ausnahmen, durchaus vor in den Tonsätzen Ahles, mit denen wir uns gegenwärtig beschäftigen; ihre Melodieen konnten also auch ohne weitere Veränderung, als etwa das Ausscheiden einzelnen, zufälligen, für den Gemeinegesang nicht anwendbaren Schmuckes, in diesen übergehen, sobald Lied und Melodie, öfter gehört, fester eingeprägt, die Kirchgänger anmutheten. Dies ist nun in des Meisters Vaterstadt reichlich geschehen, doch ist es dabei nicht geblieben, einige sind auch über sie hinausgegangen, und haben allgemeinere Geltung in dem evangelischen Kirchengesange erhalten.

Der Schmuck, wie die Form der Sätze in den vier ersten Zehn der geistlichen Arien ist, mit Ausnahme von nur fünfen derselben, durchweg übereinstimmend. Sie beginnen mit einem 4stimmigen Vorspiele von Geigeninstrumenten, dem die ebenfalls 4stimmige Arie folgt; jenes entlehnt, mehr oder weniger, aus dieser seine melodischen Grundwendungen, doch kommen auch Fälle vor, wo es ganz unabhängig neben ihr dasteht. Nur bei fünf Sterbeliedern des 2ten, 3ten und 4ten Zehn findet eine Ausnahme statt. Zunächst fehlen diesen allen die Vorspiele, sie beschränken sich auf reinen Gesang, bei dem jedoch überall mehr als vier Stimmen angewendet sind. Das zweite Zehn endet mit einem Sterbeliede von Michael Jacobi:

> Ich habe nun geendet
> den Wandel auf der Welt ꝛc.

diese Worte und die folgenden der Strophe werden von einem vierstimmigen Chore vorgetragen: ein 2ter von eben so viel Stimmen, tritt, wechselnd mit jenem, bei dem Kehrreime ein:

„Fahr nur hin du Weltgetümmel,
unser Wandel ist im Himmel

der sodann von beiden Chören in achtstimmigem Gesange wiederholt wird, mit bestimmt vorgeschriebenen Abschattungen des Vortrags, bald rasch, bald langsam, leise und kräftig. So einfach auch dies Alles gehalten ist, erscheint es doch nicht in reiner Liedform, noch, weil mehr deklamatorisch, auf sie zurückzuführen, und so konnte dieser Gesang nur ausschließendes Eigenthum des Sängerchores bleiben. Liedhafter zeigt sich der 8te Satz des 3ten Zehn, über einen Sterbegesang Burmeisters, der die Worte des 42sten Psalms behandelt: „Wann werde ich dahin kommen daß ich Gottes Angesicht schaue“?

Mein Seelchen, Jesu, sehnet sich
Dein Antlitz bald zu schauen

Er ist fünfstimmig, und zeichnet sich dadurch aus, daß sein melodischer Bau durchgängig auf rhythmischem Wechsel beruht. Eben deshalb vielleicht ist er der Gemeine fremder geblieben, da ein solcher Bau, wenn auch in früherer Zeit dem Volksgesange eignend, ja, aus ihm stammend, in der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts nur noch ein von Einzelnen kunstmäßig Fortgeübtes geblieben, im Munde des Volkes aber bereits verklungen war. Der folgende 9te Satz desselben Zehn hat dagegen, wenn auch zum Theil umgebildet — wovon später zu reden seyn wird — sich allgemein geltend gemacht. Er behandelt Burmeisters bekanntes Sterbelied „über die Sehnworte des Elias: Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele ꝛc.“

Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist
Zu Zions Geistern hin ꝛc.*)

Er beginnt zu vieren, mit diesen, von den höheren Stimmen vorgetragenen Worten; dann treten die drei tieferen Stimmen, in gleicher Melodie, mit der zweiten Hälfte des Aufgesanges ein; wechselnd tragen darauf die 3 höheren und 3 tieferen Stimmen die erste und die zweite Zeile des Abgesanges vor, und, kräftig zuerst, dann sanft, endet der volle sechsstimmige Gesang, mit der letzten, kurzen Zeile: „Es ist genug.“ Alles dieses ist kunstmäßig, mannichfaltig geordnet, überall aber ist die liedhafte Form das unbedingt Vorherrschende, ungebrochen und in stetem Flusse erscheint die Melodie in der jedesmaligen Oberstimme, in zeitgemäßer, faßlicher Gestalt, weshalb sie denn auch leicht in dem Gemeinegesange heimisch werden konnte. Der letzte Satz des dritten Zehn, ebenfalls zu einem Liede Burmeisters „über die letzten Worte des Büchleins Nehemias': Gedenke meiner mein Gott, im Besten“

Ich denke stets daran
Daß endlich dies mein Leben
Dem Tode sich muß geben
Ich bin ein Pilgersmann ꝛc.

---

*) S. Beispiel Nr. 123.

gleicht in seinem Baue dem zuvor beschriebenen achtstimmigen: er beginnt zu vier, und endet zu sieben Stimmen mit den Schlußzeilen des Liedes:

Mir und allen solchen Gästen
Bleibet solcher Sold zum Besten.

Der fünfte des vierten Zehn endlich, über ein Sterbelied Ludwig Starks:

Nun hab' ich ausgehaucht
Die Kräfte sammt dem Brodem ꝛc.

stimmt wiederum dem 8ten des dritten Zehn überein; auch er ist fünfstimmig, und sein Bau beruht durchweg auf rhythmischem Wechsel.

Von den Liedern des fünften „Anmuthigen" Zehn hat mir nur die Haupt- und die Grundstimme vorgelegen, über den Satz und das Verhältniß der Instrumentalbegleitung zu demselben bin ich daher zu urtheilen außer Stande. Bei den Communionandachten findet jene letzte sich nicht, sie ist selbst bei den Sätzen weggelassen die aus den früheren Sammlungen Ahles hier wieder aufgenommen sind. Von den Festandachten ist schon bemerkt, daß sie durch 4stimmige Vorspiele eingeleitet werden, und daß die Instrumentalbegleitung, gleich besetzt, in die Schlußzeilen des hier überall vierstimmigen Gesanges eintritt. Die evangelischen Sonntagsandachten sind eben so vierstimmig, und keinem der 50 darin enthaltenen Sätze geht ein, ihm besonders bestimmtes Vorspiel voran, doch finden am Schlusse sich „funfzehn Ritornelle, oder kurze Symphonieen" angehängt, von denen der Meister bemerkt, man könne sie mit leichter Mühe auf einen Bogen schreiben, und vor den gezeichneten Nummern, und denen so aus gleichen clavibus gehen, füglich spielen; auch möge ein jeglicher eine ihm beliebige Symphonie selbst aussuchen, und vor oder zwischen jedem Verse machen lassen, weil die Anstellung ja allen verständigen Musicis freistehe.

Betrachten wir nun diese Sätze ihren Tonarten zufolge, so hat die weiche ein Übergewicht, wenn auch nicht ein sehr bedeutendes, über die harte; sie kömmt in 62, diese nur in 57 Fällen vor.*) In den Festandachten halten beide sich vollkommen das Gleichgewicht. Die neueren Formen: **D, G, A, B, Es** dur; **C, E, H** moll erscheinen häufig, und sind schon ganz in modernem Sinne behandelt: höchstens in Anklängen an das Phrygische, die, wo sie uns begegnen, sich kräftig geltend machen, tönt die alte kirchliche Tonart noch hinüber in diese Gesänge. Ähnlich verhält es sich mit der Behandlung der Mißklänge in der Harmonie. Meist wird der Tritonus, und seine Umkehrung, die verminderte Quinte, ohne Bedenken angewendet, ja diese letzte erscheint selbst in den äußersten Stimmen. So in der 8ten Festandacht auf den Tag der Auferstehung: „Ist das Grab auch noch verriegelt" im dritten Takte, wo sie durch Verdoppelung des Leittons der Tonart, der in der Grundstimme erscheint, und den Mangel der diesem Zusammenklange sonst eignenden Sexte, nur um so herber wird; während ein anderesmahl (in der zehnten Andacht für das Pfingstfest „Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen") statt des Leittons im Basse die kleinere 7te Stufe angewendet, und der harte Dreiklang zu ihr gebraucht wird, ganz nach Weise der älteren Harmonisten, ohne eben hier einen besonderen Ausdruck, etwa einen Anklang des Mixolydischen, dabei zu beabsichtigen.

---

*) In dem „Anmuthigen Zehn" (dem fünften) wird die Singweise des ersten Liedes zu dem zweiten wiederholt; sie ist also hier nicht mitgerechnet, und daher kommt es, daß nur 119, nicht 120 Melodieen in Betracht gezogen sind.

Was den rhythmischen Bau angeht, so erscheinen grader und ungerader Takt, unbedingt vorwaltend in den einzelnen Tonsätzen, oder innerhalb derselben einander entgegengesetzt; doch ist die Form des triplirten Taktes bei Ahle fast noch beliebter, er wendet ihn häufiger an, als den dreitheiligen, und wo wir den rhythmischen Wechsel noch bei ihm finden, gestaltet sich derselbe meist so, daß der sechsviertel Takt bei den Einschnitten durch die Liedzeilen in den geraden abfällt. Selten nur begegnet uns noch jene zuletzt genannte, der älteren Volksweise so gemeine Form, in den Melodieen unseres Meisters. In seinen Festandachten erscheint zwar selbständiger, in sich geschlossener Gegensatz des graden und ungeraden Taktes (Nr. 1. und 2.), und eben so in den Festgesängen unter seinen ersten 40 Arien*) (II. 4. IV. 4.); rhythmischer Wechsel aber niemals. In jenen Arien kömmt er nur in sieben Fällen vor, (II. 7. 9. 10; III. 2. 8. 10; I. 10.) und meist in der beschriebenen Gestalt; neunmahl in den Sonntagsandachten, und unter diesen Fällen viermahl in nur einzelnen vorübergehenden Zügen (Nr. 11. 12. 16. 19.), zweimahl auf die erwähnte Weise (29. 31.), so daß er eigentlich nur dreimahl (Nr. 33. 42. 47.) an die Art erinnert, wie man sich seiner in älterer Zeit bediente. In den sechs neuen Sätzen welche die Communionandachten uns bringen, herrscht unbedingt, ohne Ausnahme, der $\frac{6}{4}$tel Takt; in denen des fünften Zehn erscheint derselbe 4mahl (Nr. 3. 5. 6. 7.) als unveränderte Grundform, und nur in dem achten tritt uns rhythmischer Wechsel entgegen, indem jene Taktart im Aufgesange am Ende der Zeilen in den graden abfällt, und am Anfange derselben hervorbricht aus diesem, der in Abgesange sodann sich ausschließend geltend macht.

In Allem diesen sehen wir aber nur die Grundzüge der äußeren Form, in der die Tonsätze unsers Meisters sich gestalten, mit denen wir uns beschäftigen; wir fragen nun billig nach der Seele die sie durchhaucht, und ihnen erst eine lebendige Gestalt verleiht. Indem wir ihnen unsere Aufmerksamkeit von diesem, dem wesentlich künstlerischen Standpunkte aus schenken, verweilen wir billig zuerst, und vorzugsweise bei den Festandachten, die Sonntags- und Communionandachten ihnen anreihend. Sie bilden einen bestimmten, geschlossenen Kreis, während die Arien des mannichfachsten, verschiedenartigsten Inhalts sind; wir finden sie am reichsten geschmückt, mit der meisten Vorliebe behandelt, sie haben bei den Mitlebenden des Meisters wie bei der Nachwelt, vorzugsweise vor seinen anderen Werken, dauernden Beifall gefunden, und sind, ohne Ausnahme, in seiner Vaterstadt Mühlhausen noch jetzt ein werther Schmuck des festtäglichen Gottesdienstes. Auch von den fünf Festgesängen in seinen Arien haben sich vier noch im Gebrauch erhalten — nur Vockerodts Lied über „Marien Gang und Lobgesang: Auf meine Seele lobe Gott" macht eine Ausnahme.

Wir betrachten zuerst die Dichtungen denen sie sich anschließen, und folgen dabei nicht der Ordnung des Kirchenjahres, nach der sie bei ihrem frühesten Erscheinen zusammengestellt sind, sondern dem Laufe der Begebenheiten der Geschichte Christi denen sie sich anschließen, wo denn Einiges eine andere Stellung erhält. So beginnen wir denn mit dem 7ten Liede, „auf das Fest

---

*) I. 3. Das Jahr ist fortgelaufen (Neujahr)
II. 3. Du ewig lebendig selbständiges Sprechen (Weihnachten)
II. 4. Was soll ich doch Leide tragen (Ostern)
II. 5. Mit Sausen, mit Brausen rc. (Pfingsten)
IV. 4. Auf meine Seele, lobe Gott rc. (Heimsuchung Mariä)

der Verkündigung Marien.“ Der Dichter (Burmeister) führt Gabriel redend ein, nicht zu der Jungfrau, sondern zu der christlichen Gemeine:

Ich ein Fürst der Engel Schaar
Komm, ein Wunderbote, dar,
Euer Heil euch anzudeuten ꝛc.

Es ist die Gnade der kommenden Erlösung, die er kraft höherer Sendung verheißt, deren ewigen Werth und ihre Bedeutung er kündet. Wir folgen nunmehr dem Dichter, wie er Maria auf ihrem Heimsuchungsgange begleitet (Nr. 13). In wie frommem Sinne sie zu der Freundin gepilgert sei, sagt uns die beginnende Strophe; in wie bedenklichem der Mensch zumeist seine Lebenswallfahrt beginne und fortsetze, stellt die folgende dagegen, und knüpft daran ein Gebet in den letzten Zeilen; in dieser Weise geht es durch die sechs Strophen des Ganzen fort, dessen erste zwei das Gesagte anschaulich machen werden.

Du keusche Seele du*),
Der Weiber Licht und Sonne
Und deines Josephs Wonne,
Gehst nach Elisabethen zu,
Deinen Glauben dort zu stärken
An des Allerhöchsten Werken.

Mein Glaub ist leider schwach;
Wo er nicht greift und siehet
Da ist er kaum bemühet,
Und giebt verlorne Sach;
Herr, an deinen Allmachtwerken
Laß mein' Glauben sich verstärken.

Diesem Liede lassen wir das auf die Geburt des Täufers Johannes folgen (Nr. 12):

Heut ist der geboren,
Der des Herren Heerhold war ꝛc.

das sich mit der Bedeutung des Vorläufers beschäftigt; und nachdem wir, der Zeitfolge der Begebnisse gemäß, denen die Lieder sich anschließen, diese drei vorausgenommen haben, können wir nun die übrigen nach ihrer Anordnung in dem Werke betrachten. Das erste: „auf die Zukunft unseres Heilandes“ läßt einen Herold (Heerhold) auftreten, der Seele den Kommenden zu verkündigen:

Es kommet dein Jesus du gläubige Schaar**),
Der König aus Isai Stamme geboren;
Der Prächtige, Mächtige, stellet sich dar,
Zu suchen, zu finden, was vormahls verloren.

Die Seele antwortet

Ach mein Jesu, suche mich,
Meine Seele liebet dich!

---

*) S. Beispiel Nr. 124.
**) S. Beispiel Nr. 125.

und so gehet durch die Strophen ein Wechselgespräch fort. Das zweite Lied: „Auf das Christfest, bei der Wiege des Herrn Jesu" beginnt mit der Verkündigung der nun erfüllten Weissagung, und fordert dann zu Freude und Dank auf:

Hier grünt des Aaronis Stab,*)
Der in der Nacht die Blüth und Mandeln gab,
Ein süßes Holz des Lebens;
Nun auf du kleines Ephrata,
Das Heil der Welt ist dir jetzt nah,
Die Freud' ist nicht vergebens!

Diesem reihen wir sogleich ein zweites Weihnachtslied an aus den Arien (II, 3.), worin Johann Vockerodt die Selbstentäußerung des Heilandes, seine Annahme der Knechtsgestalt betrachtet:

Du ewig, lebendig, selbständiges Sprechen,
Du Vaters Rath, wahren Gotts einiger Sohn,
Wie kannst du dich deiner um meiner entbrechen,
Zu lassen den höchst majestätischen Thron,
Was dringet, was zwinget dein gnädiges Herz
Auf Erden zu werden Fleisch, Leiden, und Schmerz?

und ein zweites, von Johann Angelus, in den Communion-Andachten (Nr. 17), das den neugebornen Erlöser freudig bewillkommt:

Sei gegrüßt, mein Gnadenthron,
Hochgeborner Gottessohn!
Sei gegrüßt, du Neugebohrner,
Meiner Seele Auserkohrner!

Das dritte Lied der Festandachten: „Am neuen Jahrstage", auf die Beschneidung Christi, zeigt den Herrn, dem Gesetz unterworfen und dasselbe erfüllend:

Zions Fürst aus Davids Saamen**)
Vollenbringt den alten Bund
Und bekommt den süßen Namen,
Unsers Heiles Säul und Grund,
Jesus wird mein Heil genennet,
Dem mein Herz in Liebe brennet

während ein 2tes Neujahrslied von Martin Opitz, das dritte im ersten Zehn der Arien, nur allgemeine Betrachtungen an den Jahresschluß knüpft:

Das Jahr ist fortgelaufen
Hat seiner Tage Haufen
Das letzte Ziel gemacht;

*) S. Beispiel Nr. 126.
**) S. Beispiel Nr. 127.

Was haben wir indessen
Für Missethat vergessen,
Für gutes Werk vollbracht?

Das vierte Lied beschäftigt sich mit dem Feste der Erscheinung Christi, oder der drei Könige aus dem Morgenlande. Der Dichter erinnert sich des Goldes, des Weihrauchs, der Myrrhen, welche diese dem neugebornen Erlöser dargebracht, und fragt nun:

Was kann ich, liebes Kind,
Dir für Geschenke schenken?

als Antwort beut er des Glaubens Gold, den Weihrauch des geängsteten zerschlagenen Herzens, die Myrrhen der bittern Kreuzesplagen; er bittet um Liebe, um Geduld, sich selber giebt er ganz dahin, um neues Leben zu empfangen. In dem fünften Liede „auf das Fest der Reinigung Marien" begegnen wir dem scheidenden Simon; er spricht:

Es ist genug, nun geh ich fort*)
In deinem süßen Namen,
Du Held aus Davids Saamen;
Nun find' ich meiner Seelen Port
In Zions Mauern,
Die überschön und ewig dauern!

Der Engel des Todes antwortet ihm

Wer in Jesus Namen scheidet
Wird um Jesu Thron geweidet.

Das sechste Lied ist ein „Passionslied bei dem Kreuze Christi", eine Betrachtung seines Leidens:

Komm Seele, setze dich
Sogleich als ich
Auf dieses Sünderberges Spitzen;
Und siehe vor dir an
Den rechten Schmerzensmann,
So voller Striemen, Blut und Ritzen

und neben dasselbe stellen wir eine Osterandacht — wie jenes für den Charfreitag, so für den grünen Donnerstag — in den Communion-Andachten (Nr. XI), von Johann Vockerodt gedichtet auf die Worte des Apostels Paulus im ersten Corintherbriefe Cap. V. Vers 7 und 8:

Wir haben auch ein Osterlamm,
Drum laßt uns Ostern halten,
Fegt aus den alten Sündenschlamm,
Fegt aus, ihr Jung' und Alten 2c.

Das achte feiert, dem geöfneten Grabe des Herrn gegenüber, das Fest der Auferstehung:

Ist das Grab auch noch verriegelt durch den fürgewälzten Stein?**)

---

*) S. Beispiel Nr. 128.
**) S. Beispiel Nr. 129.

Ist der Fels auch noch versiegelt? Ei was soll denn dieses seyn?
Daß mein Jesus ist erstanden, und im Grabe nicht vorhanden!

Ihm steht ein zweites in den Arien (II. 4) von M. Ludwig Stark zur Seite, das nach des Dichters Angabe auch für den Himmelfahrtstag angewendet werden kann:

Was soll ich doch Leide tragen, mich in Angst und Jammer nagen?
Erstanden ist Christus, der König der Ehren,
Der wird uns die himmlischen Freuden bescheren!

Dem neunten, einem Jubelliede auf das Fest der Himmelfahrt

Triumph, ihr Himmel freuet euch *),
Ihr hellen Sterne glänzet ꝛc.

folgt in dem zehnten ein Gesang für das Pfingstfest

Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen **),
Den er verheißen hat,
Nun suchet die Menschen der himmlische Seegen,
Des Höchsten Geist und Rath
Erfrischet, erneuet, erquicket das Land,
O süßester Seegen, o himmlisches Pfand!

und neben denselben tritt der 5te im 2ten Zehn, von M. Ludwig Stark

Mit Sausen, mit Brausen, mit schwingendem Winde,
Kam Gottes Geist feurig, und flohe geschwinde;
Er setzte mit Flammen zusammen die Herzen,
Trieb ferne der Jünger verbitterte Schmerzen!

Das elfte, ein Lehrlied von der heiligen Dreieinigkeit, in Lobgesang endend:

Heiligt euch, ihr Menschenkinder,
Dieses Fest recht zu begehn

führt in der ursprünglichen Anordnung dieser Gesänge zu dem Johannis- und Heimsuchungsliede hinüber, die wir gleich Anfangs betrachteten, und das Schlußlied, das 14te der Reihe, auf das Fest des Erzengels Michael, beschäftigt sich nicht, wie andere ähnlicher Bestimmung, mit den Schutzengeln, die der Herr den Menschen gesellt habe, sondern mit dem Kampfe des starken Helden gegen den höllischen Drachen:

Der große Drache zürnt und will mit Gotte rechten ***),
Um seine Kirch' und Reich, und um das Scepter fechten;
Er schießt und raubt, er stürmt und schnaubt,
Fürst Michael tritt auf die Bahn mit seinem hellen Orden,
Sie kämpfen hart, nun ist's gethan, der Sieg ist ihm geworden.

Wenn wir nach dieser allgemeinen Übersicht des Inhalts und der Fassung der Lieder, welche die Aufgaben für Ahles Festandachten bilden, die einzelnen derselben näher betrachten, so überzeugen wir uns leicht,

*) S. Beispiel Nr. 130.
**) S. Beispiel Nr. 131.
***) S. Beispiel Nr. 132.

daß es nicht thunlich sei, sie denen gegenüberzustellen, in welchen Eccard auf der Höhe seiner Kunst steht: seinen Festliedern auf die Heimsuchung, die Geburt des Täufers, das Weihnachtsfest, Mariä Reinigung, Christi Leiden, Auferstehung, Pfingsten, den Tag der Engel. Die Auffassung mußte eine ganz andere seyn, weil die Aufgabe so wesentlich verschieden war. Eccards Dichter führen ihn in die Mitte der Ereignisse heiliger Geschichte, welche das Festlied feiert, sie stellen die davon Betroffenen, daran Theilnehmenden, unmittelbar vor ihn hin, öfnen ihren Mund zum Gesange nach ihren in der Schrift aufgezeichneten Worten, und geben dem Bilde, das sie ihrem Sänger bieten, zugleich eine bestimmte Einfassung, die es zusammenhält, die Gestalten der heiligen Geschichte lebendig hervorhebt. Sie dichteten alle ihre Lieder, ohne Ausnahme, für den allgemeinen Kirchengesang, und in diesem Sinne wurden sie von Eccard auch ursprünglich gefaßt; erst in seinen späteren, bildungskräftigsten Jahren erschloß sich an diesen Dichtungen ihm eine zweite neue Blüthe, das Festlied, jene dem Choral eigenthümlich entgegengesetzte, und doch aus ihm entsprungene tonkünstlerische Schöpfung. Mögen wir von dem dichterischen Werthe dieser Lieder urtheilen wie wir wollen, ihr wesentliches Verdienst beruht darin, daß sie ihrem geistreichen Sänger und Setzer werden konnten, was sie ihm geworden sind. Bei Burmeister, Vockerodt, Stark, Ahles Dichtern — Opitz und Johann Angelus sind hier kaum zu erwähnen — finden wir Gebet, fromme Betrachtung, Lobgesang; der Dichter selbst tritt mit seinen Empfindungen in die Mitte, die biblische Gestalt wird in den Hintergrund gerückt. Nur wenige dieser Lieder versuchen, uns dem Vorgange, an den das Fest sich knüpft, unmittelbar gegenüberzustellen; etwa das erste der Auferstehungs-, das zweite der Pfingstlieder, das Lied auf Christi Darstellung im Tempel, wo Simeon im Gespräche mit dem Todesengel erscheint, das Adventlied, wo der Herold der nach des Erlösers Ankunft verlangenden Seele mit der Kunde davon gegenübertritt. Allein die zuvor bezeichnete Richtung ist auch in allen diesen die vorwaltende; die Haltung des zuletzt genannten bleibt zu sehr im Allgemeinen, die Fassung des vorhergehenden beruht auf einem Bilde, das der Dichter sich willkührlich ersann, und in dieser phantastischen, der schlichten, schönen Erzählung der Schrift ganz entfremdeten Haltung, büßt es auch das schriftmäßige Gepräge ein. Die Seele, der Herold, der die Verkündigung an sie richtet, sind für sich genommen, gestaltlose Begriffe; die gespreizte Rede Simeons gegen den Todesengel, lebensmüde wie sie klingt, und nach dem Jenseits begehrend, liegt fern ab von den herzlichen Worten jenes hofnungsreichen Alten, den uns die Schrift vorüberführt, der nach langem, getrostem Sehnen seine Erwartung erfüllt sieht, und in demuthvoller Ergebung dem Willen Dessen sich unterwirft, der seine Wünsche gekrönt hat, und ihn nun abrufen möge, wenn seine Zeit gekommen sei. So gingen denn beide Meister auf ganz verschiedenen Wegen, und die Vergleichung ihrer Schöpfungen kann nur dazu dienen, dies recht deutlich zu machen. Ließen sich aber auch nähere Beziehungspunkte nachweisen in Beider Aufgaben, so würden sie doch in der Form, worin sie ihre Tonsätze gestalteten, völlig auseinandergehen. Jene Vermittelung zwischen der Motettenart und dem Liedhaften, wie sie in Eccards Festliedern als das Erstrebte uns erscheint, ist Ahles Sätzen in seinen Festandachten völlig fremd; das unbedingte Vorherrschen des Liedhaften ist das eben sie Auszeichnende. Das Auszeichnende; nicht in dem Sinne allein, daß es sie von jenen eigenthümlich unterscheide, sondern auch, daß es, als vollständige Lösung ihrer Aufgabe, ihnen zum Ruhm gereiche. Die tonkünstlerische Darstellung der Strophe ist diese Aufgabe, und zwar in strengem Sinne; nicht so allein, daß die Strophe sich geltend

mache, daß man sie als Grundgestalt des Tonsatzes erkenne, sondern daß sie unbedingt vorwalte. Nach strengem Maaße, und dadurch geregeltem Verhältnisse der Sylben freilich nicht. Daktylische Strophen gestalten sich hier durch das Taktgewicht allein, nicht durch Längen und Kürzen; die, dem Maaße zufolge, lange Sylbe erscheint nur als die auf dem guten Taktheil betonte, die kurzen als die auf den schlechten Taktheilen mit geringerem Nachdrucke dahingleitenden. Doch ist auch wohl durch Punktirung der langen, oder vielmehr betonten Sylbe eine noch schärfere Andeutung des Maaßes gegeben. Bei den trochäischen und iambischen Zeilen findet meist ein Gleiches statt; die lange Sylbe wird auf den Niederschlag gestellt, in den Aufschlag trift die kurze; wenn aber der Inhalt des Liedes einen Gegensatz bringt, und den Tonkünstler, auch wo das Maaß sich gleich bleibt, zu dessen Hervorhebung auffordert, wird ein solcher wohl durch Gegenüberstellen des nur Betonten und des zugleich Gemessenen ausgedrückt. So in dem Weihnachtsliede: „Hier grünt des Aaronis Stab", wo die ersten drei Zeilen das Wunder der Geburt des Herrn verkünden, die letzten drei zu Lob und Freude auffordern; hier ist in jenen das durchweg vorwaltende Iambische im geraden Takt lediglich durch das Gewicht bezeichnet, bei diesen dagegen auch durch das Maaß im sechsviertel Takte, dem ein Auftakt vorangeht, und der alsdann das Verhältniß von 2 gegen eines, im Nieder- und im Aufschlage, bleibend festhält. In anderen Fällen weiß der Meister dergleichen Gegensätze noch durch andere Mittel fühlbar zu machen. Die Rede des Herolds an die Seele in dem Adventsliede: „Es kommet dein Heiland du gläubige Schaar" bewegt sich, daktylisch wie sie ist, im 6/4 Takte mit punktirten Noten, die Antwort der Seele, trochäischen Maaßes, geht im geraden daher; beide Maaße werden durch das Gewicht dargestellt, der Gegensatz der singend eingeführten Personen, eben wie der dichterischen Form der gesungenen Rede, kündet nur durch die gewählte Taktart sich an. Simeons Rede (in dem Liede: „Es ist genug, nun geh ich fort") und des Engels Antwort, jene iambischen, diese trochäischen Maaßes, machen nur durch das Taktgewicht diesen Unterschied der Maaße geltend; die letzte aber wird daneben durch kürzere Zeitdauer der einzelnen Töne ausgezeichnet, und so auch die Bewegung um etwas beschleunigt. Der Aufgesang des Pfingstliedes „Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen" wechselt mit einer daktylischen und iambischen Zeile; für beide hat Ahle den 6/4 Takt angewendet, in welchem er die daktylische Zeile durch das Gewicht darstellt, und durch Punktirung sie noch recht hervorhebt, die iambische durch das Maaßverhältniß von zwei zu eins nach vorangegangenem Auftakte. Überall, wie wir sehen, hat er die Strophe, ihrer erscheinenden Form, aber auch ihrem Inhalte nach, fest in das Auge gefaßt, sie tonkünstlerisch mannichfach ausgestaltet. Die Benennung „Arien", womit er seine Tonsätze bezeichnet — eine, vor ihm freilich schon von Schütz, Hammerschmidt, Heinrich Albert 2c. nach Vorgang der Italiener, doch meist nicht zu genauer Umgrenzung einer bestimmten Art des Tonsatzes angewendete — gewährt bei ihm vielleicht zuerst eine schärfere Bezeichnung; sie deutet auf eine liedhafte, aber nicht volksgemäße, sondern dem Kunstgesange angehörende Melodie, und einen, dieser sich unterordnenden, der dichterischen Form sich genau anschließenden Tonsatz. In diesem Sinne hatte Ahle den Gottesdienst durch Kunstgesang zu schmücken gestrebt, und seine liedhaften, mit bewußter Absicht erfundenen und durchgebildeten Tonsätze, neben die freien Schöpfungen des unbewußten Kunsttriebes, die volksmäßigen Singweisen des geistlichen Gemeinegesanges, gestellt. Die Urkraft, das Ursprüngliche dieser Hervorbringungen einer begeisterten Zeit, war freilich weder für ihn, noch einen seiner Mitlebenden erreichbar. Seine Dichter sprachen nicht aus innerem, mächtigem Drange, als Vertreter der Gemeine, die frommen Regungen einer tiefbewegten Brust aus; sie waren mit redlichem, gläubigem

Sinne bestrebt einen Garten geistlicher Dichtung zu pflanzen, ihn regelrecht zu ordnen und zu pflegen, sie konnten ihrem Sänger wohl Veranlassung werden zu tonkünstlerischem Schaffen, nicht ihn dazu begeistern. Diese Veranlassung gewährten sie aber in ihm einem Schaffensbedürftigen, als Sänger und Setzer vorzüglich Begabten, sie auf seinem Gebiete weit Überragenden, wie er denn, obwohl nicht prahlerisch prunkend mit seiner Gabe, sich dessen wohl bewußt war, und es, fast unwillkührlich, doch unumwunden ausspricht: die Dichter bedürften des Tonkünstlers, um ihre Lieder dauernd im Leben zu erhalten. Man könnte einwenden, auch ein verhüllter Selbstruhm liege nicht in dieser Äußerung, denn es sei nicht zu bezweifeln, daß nur das gesungene Lied seine Bestimmung vollständig erfülle, daß ihm durch die Melodie erst wahrhaftes Leben eingehaucht werde, dem Sänger also, der diese erfinde, wohl zu gestatten sei, sich den eigentlich Belebenden zu nennen. So verhält es sich aber nur in jener ersten Zeit des neu erstehenden geistlichen Volksgesanges, oder volksmäßigen Kirchengesanges. Das geistliche Lied, eben nur hinausgetreten in das Volk, und mächtig anklingend in den Gemüthern aller, hatte, weil in ihnen lebend, und der lauten Lebensäußerung bedürftig, der Entfesselung derselben nicht lange entgegenzuharren; die glückliche Wahl, die treffende Erfindung der Weise, lös'te alsbald die Zunge zum Gesange. Allein der Erfinder — geschweige denn der Wählende — meinte keineswegs, damit ein Besonderes geleistet, sondern nur einem nothwendigen, inneren Drange genügt zu haben, er war nicht einmal darum besorgt, daß sein Name erhalten bleibe. Ihm nur würde es wohl angestanden haben, von sich zu sagen, er sei der Belebende geworden für das Lied, weil ein solcher Ausspruch dem Vorwurfe des Selbstruhms niemahls unterliegen konnte. In Zeiten, wie die unseres Ahle, dem — mich dieses Ausdrucks zu bedienen — nur zünftige, in dem Treibhause poetischer Pflanzschulen gezeitigte Dichter als Veranlassungen für seine Tonschöpfungen zur Seite standen, während die in neuem Sinne gedeihende Tonkunst frisch und rege aufblühte, die Dichtkunst in ihrer damahligen Gestalt bei weitem überwiegend; in solchen Zeiten nahm der Sänger eine ganz andere Stellung ein dem Dichter gegenüber, er war durch seine Kunst dessen höheres Selbstbewußtseyn, sie leistete dasjenige wirklich, was durch des Dichters Wort nur gedeutet wurde, oder, von einem anderen Gesichtspunkte betrachtet, vorangedeutet war. Mag Ahle immerhin von aller Selbsterhebung frei gewesen seyn, der Sinn seiner Rede war immer nur dieser, und er hat damit auch die Wahrheit gesprochen, denn die Folgezeit hat es bewährt, daß er über seinen Dichtern gestanden, sie überlebt habe. Wie zu seinen Dichtern, stand aber der Sänger geistlicher Lieder auch zu der Gemeine damahls in einem ganz anderen Verhältnisse, als früherhin. Vor dem Kunstgesange begann der unbewußte, schöpferische Gesangestrieb im Volke zu erlöschen; jener hatte sich der, äußerlich nur regelmäßiger zugeschnittenen Formen dieses letzten bemächtigt, und schmeichelte sich nun durch sie von dem Kirchenchore herab in Ohr und Gemüth empfänglicher Gemeinen, welche, wie sie zuvor ihrem heiligen Gesange in ihrer Mitte Entstandenes geliehen, dann ursprünglich Neues für ihn geschaffen hatten, nun von den Tonkünstlern Gebotenes ihm aneigneten. Während des Lebens unseres Ahle war freilich die Zeit noch nicht gekommen, wo von der Schaubühne herab das Singspiel eine Fundgrube werden sollte, die der an eigener Schöpfungskraft immer mehr versiegende Gesangestrieb des Volkes ausbeutete. Bis dahin war das Singspiel nur an größeren und kleineren Fürstenhöfen eine beliebte Ergötzung bei festlichen Veranlassungen gewesen, oder war bei Schulfeierlichkeiten in einer Gestalt hervorgetreten, die für die größere Menge keine Anziehungskraft besitzen konnte; erst seit 1678 wurde es auf der Hamburger

Bühne ein volkmäßiges, durch liedhafte Form neben den eigentlichen Kunstgesängen allgemein beliebtes Schauspiel. Allein diese Zeit stand doch nahe bevor, und wir werden später sehen, wie damahls die Form der geistlichen Arie immer bestimmter zu einer eigenthümlichen Gattung sich ausbildete, ja, wie man selbst die Melodieen alter heiliger Gesänge des frischen Jugendalters der Kirchenverbesserung in sie umzuschmelzen trachtete.

Doch wir kehren zurück zu unserem Meister und seinen geistlichen Arien, mit welchem Namen wir füglich alle die liedhaften Tonsätze bezeichnen können, die uns jetzt beschäftigen, wenn er auch nur funfzig unter ihnen wirklich so genannt hat. Unter ihnen sind die Festandachten — mit eingerechnet die in seinen andern Werken zerstreuten Festgesänge — die vorzüglichsten, wie denn ihre Melodieen, wie wir schon bemerkten, mit Ausnahme einer einzigen, in Ahles Vaterstadt noch alle im Gebrauch sind, aber auch sonst über Thüringen, zumahl Gotha und Erfurt, durch das Altenburgische, und zum Theil auch Sachsen, sich verbreitet haben. Wir geben darüber weiterhin eine Übersicht. Wenn von diesen Melodieen und ihren Tonsätzen zuvor gesagt ist, daß die eigenthümliche Verschmelzung volksmäßigen rhythmischen Baues und kirchlicher Tonart bei ihnen nicht anzutreffen, daß die äußere Form der Volksweise in ihnen regelmäßiger zugeschnitten sei, so liegt darin auf keine Weise die Behauptung, daß ihnen Kraft des Ausdruckes, heiliger Ernst gebreche. Sie zeichnen sich vielmehr unter allen gleichzeitig erfundenen geistlichen Melodieen durch Beides, und daneben durch Mannichfaltigkeit in der Erfindung vortheilhaft aus. Die Singweisen der Lieder

Zions Fürst aus Davids Samen
Vollenbringt den alten Bund

für das Neujahrsfest, und

Ist das Grab auch noch verriegelt

für das Osterfest,

schreiten in majestätischem Ernste daher; kräftig und frisch die des Himmelfahrts- und Michaelisliedes: „Triumph ihr Himmel, freuet euch", und: „Der große Drache zürnt"; die lieblichste Zartheit und Anmuth webt durch die Melodie des Heimsuchungsliedes: „Du keusche Seele du", und wenn ihr Tonsatz auch in den Harmonieen, zumahl dem dabei mit Erfolg angewendeten Mißklange der kleinen Septime zu dem weichen Dreiklange, ganz modern gehalten ist, so geben doch die Tonschlüsse in die harte Tonart, auch wo die weiche bis dahin überwiegend vorwaltete, ihm einen Anhauch des Alterthümlichen, wodurch jede falsche Empfindsamkeit ausgeschlossen wird, die eine im Sinne unserer Zeit „verbessernde" Behandlung dem Ganzen leicht aufdringen könnte. Auf Eigenthümlichkeiten des rhythmischen Baues und der Harmonieen anderer Tonsätze aus den Festandachten sind wir bereits früher eingegangen, und haben deren Verhältniß zu dem Ausdrucke der Melodie darzulegen gesucht. Man darf eine Stadt wohl glücklich preisen, die, wie Mühlhausen, eines Eccard, eines Georg Rudolf Ahle, als ihr entsprossen, sich rühmen kann unter ihren Künstlern, und deren Werke, zumahl die des jüngeren unter ihnen, mit so großer Treue ehrt, und sich alljährlich an ihnen erfreut. Daß aber diese letzten von ihr, wenn nicht höher gehalten, doch besser gekannt und mehr geliebt sind, als die des älteren, unbezweifelt größeren Meisters, darf uns nicht befremden. Denn nur die Jugendwerke dieses letzten entstanden in ihr, und leben auch noch theilweise in ihr fort, seine späteren, reifsten, schuf er fern von ihr, innerhalb eines andern, damahls ihr fremden Kreises, in einer entfernten Hauptstadt, mit der sie jetzt freilich eines gemeinsamen glücklichen Verbandes,

eines gleichen, geliebten Herrschers sich erfreut. Ahle war nur kurze Zeit von ihr abwesend, um dann für sein übriges Leben dort heimisch zu bleiben; das Beste, Bedeutendste, was wir von ihm besitzen, entstand unter seinen Mitbürgern, in deren Gemeinwesen er zuletzt die höchste Ehrenstelle einnahm. So gehörte er ihnen mit all seinem Können, seinem Wirken an, und wenn er sechs Tage der Woche für ihr irdisches Wohl gearbeitet, erquickte er an dem gemeinsamen christlichen Ruhetage ihr Herz und Gemüth durch seine herrliche Gabe als Tonkünstler, die er nie aufhörte, wie vormahls unter anderen, beschränkteren Verhältnissen, für ihre Erbauung zu verwenden, und treulichst mit jedem ihm anvertrauten Pfunde zu wuchern. Nicht leicht erlischt das Gedächtniß an eine solche Erscheinung bei empfänglichen Gemüthern, und so dürfen wir wohl die Einwohner dieser werthen Stadt nennen, die in dem für Tonkunst so vorzüglich begabten Thüringen nicht zu den mindest begabten gehören.

Von Ahles Sonntagsandachten ist zuvor schon im Allgemeinen die Rede gewesen. Wie nun seine Dichter ihre Lieder gestaltet haben, damit für Glauben, Handeln, und Trost im Sterben, nach seinen Wünschen ein Jeder zu seiner Erbauung daraus schöpfen könne, möge das 16te derselben, für den Sonntag Reminiscere von dem Magister Ludwig Starke gedichtete, zeigen:

Ein sonderlicher Krieg
Jetzt zwischen einem Held und Heldin gehet;
Noch ein viel seltner Sieg
Aus diesem wundersamen Krieg entstehet.
Die Kämpferin, so wird bestritten,
Den Kämpfer fängt mit ihren Bitten;
Sie hat dem obgesiegt, der sie bekriegt.

Der Teufel plagte sehr
Der Chananäer Kämpferinnen Kind;
Sie kanns nicht leiden mehr,
Drumb sie sich zu dem Kämpfer Jesu findt;
Sie bittet sehr, er wolle retten,
Er schweigt, da muß sie treflich wetten;
Im Glauben sie ihn dringt bis sie ihn zwingt.

Hört, laßt uns dieses auch
Der Chananäer Kämpferin absehen;
Daß uns des Kreuzes Rauch
Im Zage-Muth nicht mache bald bestehen,
Wir glauben fest, Gott werde retten,
Ob wir noch größre Feinde hätten,
Denn Jesus hilfet doch den Frommen noch.

Nun Jesu, ich will mich
Getrost in meinem Kampf ergeben dir;
Mein Herz ergreifet dich
Bistu gleich hart, ich kämpfe mit Begier;

Ich will hienächst in meinem Sterben
Mich sonst um keinen mehr bewerben
Als um dich meinen Herrn, du hilfest gern.

Sie bilden, mit den Festandachten zusammengenommen, einen Kirchenjahrgang in Lied= — besser vielleicht Arien= — form, stehen indeß jenen an Frische und Kraft nach, wie denn auch aus ihnen nur eine einzelne Melodie, auf ein anderes gleichzeitiges Lied übertragen, sich erhalten hat. Es ist die des 3ten Liedes von Franz Joachim Burmeister, auf den 3ten Sonntag der Zukunft Christi:

Ja, er ists, das Heil der Welt*),
Ja, er ists, dem Nichts zu gleichen;
Der sich prächtig eingestellt
Durch verheißne Wunderzeichen!
Blinde, Lahme, sehen, gehen,
Todte sieht man auferstehen!

Diese Singweise entlehnte man später für das Lied Liebster Jesu, wir sind hier, das einem gleichzeitigen Dichter angehört, dem Licentiaten Tobias Clausnitzer, der im Jahre 1684 als Churpfälzischer Kirchenrath, Pastor primarius und Inspektor des gemeinschaftlichen Amts Parkstein und Weyden in der Oberpfalz starb. Im Vereine mit diesem nach Verdienst sehr beliebten Predigtliede fand sie allgemeinen Eingang in den heiligen Gesang der evangelischen Kirche. Nur wenigen Melodieen aus Ahles geistlichen Arien ist ein gleicher zu Theil geworden. Königs Harmonischer Liederschatz (Frankfurt a. M. 1738) enthält zwar mehre der dort aufgenommenen Lieder, doch meist mit anderen Singweisen: nur drei finden wir dort mit Ahles Melodieen. Zuerst Ludwig Starks Lied von menschlicher Nichtigkeit**):

Ach du Menschenblum***) gleich den rothen Rosen,
Gottes Eigenthum reuch in deinen Bosen!
Staub und Erde bist du doch, wärest du gleich noch so hoch!

Burmeisters Sterbelied:

Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist
Zu Sions Geistern hin ꝛc.†)

und Ludwig Starks Lied von Gottes Würdigkeit und Wichtigkeit:

Seele was ist schöners wohl††)
Als der höchste Gott?
Außer ihm ist alles voll
Eitelkeit und Spott!

---

*) S. Beispiel Nr. 133.

**) IV. Zehn. Nr. 8. König S. 392.

***) S. Beispiel Nr. 134.

†) III. Zehn Nr. 9. König S. 426 (dritte Melodie).

††) S. Beispiel Nr. 135.

Ja Noth und Spott!
Welt ist Welt, und bleibet Welt,
Weltgut mit der Welt hinfällt,
Schwing dich zu Gott! *)

Die Melodieen der letztgenannten beiden Lieder giebt auch Freilingshausens Gesangbuch von 1741, doch nicht zu diesen, wenn dieselben gleich ebenfalls dort zu finden sind. Ahles Singweise zu Burmeisters Liede erscheint dort zu dem eines unbekannten Dichters: (Nr. 1091)

Ich habe gnug, mein Herr ist Jesus Christ
Ich weiß von keinem mehr rc.

und die für Stark's Lied erfundene zu dem des Pastor Johann Heinrich Schröder:

Auf, hinauf zu deiner Freude,
meine Seele, Herz und Sinn rc.

wo sie aber, weil die Strophen beider Lieder nicht übereinstimmen, einige Veränderung erfahren hat. Eine solche ist auch mit der des zuvor genannten Liedes nach dem Geschmacke jener Zeit vorgenommen, und namentlich ist dabei ein Auszeichnendes derselben angetastet worden, das schrittweise Aufsteigen derselben gleich Anfangs um eine übermäßige Quarte, das auch die meisten späteren Choralbücher anstößig gefunden, und dieses mißklingende Tonverhältniß mit der reinen Quarte vertauscht haben. Freilingshausen (in dem zuerst 1714 erschienenen 2ten Theile seines Gesangbuches, Nr. 507) war so weit nicht gegangen; er, und nach ihm König in seinem Liederschatze, hatte sich des Ausweges bedient, die Melodie nicht mit dem Grundtone, sondern dessen Oberterz zu beginnen, wodurch aber der eigenthümliche Ausdruck des Anfangs derselben nicht minder verloren gegangen ist. Dieser beruht darin, daß die Modulation, obgleich, ihrem Wesen zufolge, nach der Oberquinte des Grundtones der Singweise gerichtet, dieses Ziel bei deren erstem Ruhepunkte doch nicht erreicht, sondern auf dem Tonverhältnisse verweilt, das bei der Nähe des angestrebten Zieles das Verlangen danach am lebhaftesten erregt, auf dem Leittone der Tonart, in welche ausgewichen werden soll. Es war der Ausdruck der „Sehnworte des Elias“ auf welchen das Lied Burmeisters beruht, dem der Meister hier nachging, und als Tonkünstler ist ihm durch eine jede Änderung späterer Zeit offenbar zu nahe geschehen, zumahl bei der sinnigen Behandlung seines 6stimmigen Tonsatzes, den wir schon früher beschrieben, und der, wie zu seinen einfachsten, so auch zu seinen besten gehört. Dennoch kann man jene Änderung nicht eine willkührliche schelten, und sie ohne Weiteres verwerfen, bei der Bestimmung, welche Lied und Melodie später für den Gemeinegesang erhielten. Für diesen erscheint ein solches Tonverhältniß, wie das von Ahle ursprünglich gewählte, nicht passend, weil es zu schwierig, und weil sein Ausdruck ein zu individueller, für den allgemeinen Kirchengesang nicht geeigneter ist. Daher mag es kommen, daß neben dieser Melodie viele andere für das Lied entstanden sind; König hat deren nicht weniger als sechs, von denen die vierte im Ganzen die meiste Gunst gewonnen zu haben scheint. **)

---

*) IV. 9. König. Bl. 282.

**) 
u. s. w.

Ahles Vaterstadt gebraucht — neben den Melodieen aller seiner Festandachten, den vier schon genannten zu Festliedern in den ersten 4 Zehn seiner Arien, einer Melodie aus seinen Sonntagsandachten (Nro. III), und einer ebenfalls schon erwähnten, aus den Communionandachten (Nro. XI)*) — noch drei andere aus den Arien neben jenen drei eben besprochenen. Zunächst die Melodie zu Martin Rinkarts Liede über den 150sten Psalm:

Lobt Gott, lobt alle Gott,
Die Macht lobt seiner Veste,
Lobt ihn im Heiligthum,
Sein' Herrschaft ist die beste;
Lobt ihn in seinem Thun
und Thaten weit und breit,
Lobt ihn in seiner Macht
und großen Herrlichkeit ꝛc.

Sodann die Weise von Ahles eigenem Liede zum Preise der Tonkunst, mit der Überschrift: „Alles vergehet, Musik bestehet:"

---

*) Übersicht der in Mühlhausen noch gebräuchlichen Melodieen Johann Rudolf Ahles.

I. Aus den Festandachten.						
1) Es kommet dein Jesus ꝛc.			Mühlhauser	Mel.	Buch.	Nr. 7.
2) Hier grünt des Aaronis Stab			—	—	—	= 13.
3) Zions Fürst aus Davids Saamen			—	—	—	= 28.
4) Was soll ich liebstes Kind			—	—	—	= 31.
5) Es ist genug nun geh ich fort			—	—	—	= 32.
6) Komm Seele setze dich			—	—	—	= 48.
7) Ich ein Fürst der Engelschaar			—	—	—	= 51.
8) Ist das Grab denn noch verriegelt			—	—	—	= 53.
9) Triumph ihr Himmel freuet euch			—	—	—	= 63.
10) Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen ꝛc.			—	—	—	= 64.
11) Heiligt euch ihr Menschenkinder ꝛc.			—	—	—	= 76. (132)
12) Heut ist der geboren			—	—	—	= 84.
13) Du keusche Seele du ꝛc.			—	—	—	= 85.
14) Der große Drache zürnt ꝛc.			—	—	—	= 86.
II. Aus den Sonntagsandachten.						
15) Ja er ists, das Heil der Welt. (3.) (Liebster Jesu, wir sind hier ꝛc.)			—	—	—	= 5.
III. Aus den Arien.						
16) Du ewig, lebendig ꝛc.	II Zehn.	3.	—	—	—	= 18.
17) Das Jahr ist fortgelaufen	I —	3.	—	—	—	= 171.
18) Was soll ich doch Leide tragen ꝛc.	II —	4.	—	—	—	= 56.
19) Mit Sausen, mit Brausen ꝛc.	II —	5.	—	—	—	= 65.
20) Ach du Menschenblum	IV —	8.	—	—	—	= 140.
21) Es ist genug, so nimm ꝛc.	III —	9.	—	—	—	= 220.
22) Lobt Gott, lobt alle Gott ꝛc.	III —	1.	—	—	—	= 78.
23) Seele, was ist schöners wohl ꝛc.	IV —	9.	—	—	—	= 156.
24) Was mag doch diese Welt	II —	6.	—	—	—	= 186.
25) Weg du lüstre Sündenwelt	III —	7.	—	—	—	= 117.
IV. Aus den Communionandachten.						
26) Wir haben auch ein Osterlamm (XI.)				—	—	= 58.
27) Jesu, Jesu, meine Freude (XXIII.)				—	—	= 94.

Was mag doch diese Welt
mit ihrem Prast so prangen?
Weil nichts denn Stich hier hält,
Sollts gleich am Himmel hangen!
Alles was irdisch muß endlich vergehen,
Musica bleibet in Ewigkeit stehen!

der indeß gegenwärtig ein Lied, den Aufruf zur Wohlthätigkeit enthaltend, unterlegt ist:

„Ihr die Gott segnete,
vergesset nicht der Armen,“

wie jener ersten eine Umdichtung des erwähnten Psalms für das Mühlhauser Brunnenfest. Endlich die Melodie zu Burmeisters Liede über die Worte des 73sten Psalms: „Dennoch bleibe ich stets an dir“:

Weg du lüstre Sündenwelt
Die mich gnug bethöret,
Daß mein Geist danieder fällt
Tödlich und versehret;
Weg mit deiner Lüste Zier,
Gott, ich bleibe stets an dir!

Zuletzt haben wir noch der Melodie des 23sten Liedes der Communionandachten zu gedenken, das auch von Ahle gedichtet ist:

Jesu, Jesu, meine Freude,
Jesu meines Herzens Zier,
Meiner Seelen beste Weide,
Ach, wie dürstet mich nach dir!
Jesu, Jesu, komm hernieder
Und erquicke meine Glieder!

das indeß jetzt mit einem andern von ähnlichem Inhalte vertauscht, und so nur des Sängers nicht des Dichters Werk beibehalten ist:

„Jesum ewig zu verehren
ist mir sanft' und heil'ge Pflicht.

So hat denn auch unseren Meister das Schicksal getroffen als Dichter vergessen zu werden, wie es allen seinen Dichtern, in seiner Vaterstadt mindestens, geschehen ist, während man ihn als Sänger und Setzer in hohen Ehren hielt. Zu allen jenen Melodieen nämlich die dort fortleben, dichtete der Herzoglich Sächsische Consistorialrath und Generalsuperintendent des Herzogthums Altenburg, Hermann Gottfried Demme, im Jahre 1799 bei Zusammenstellung eines neuen Gesangbuches für Mühlhausen, neue Lieder, um jene, die sonst verloren gegangen wären, zu erhalten, da er die alten Lieder verwerfen zu müssen glaubte. Diese neuen Lieder, so weit sie zu Festmelodieen gedichtet wurden, es sei aus den Festandachten oder Arien Ahles, behielten ihre ursprüngliche Bestimmung, mit alleiniger Ausnahme des, der 14ten Melodie der Festandachten zu dem Michaelisliede „der große Drache zürnt“ unterlegten, das nun ein ganz allgemein gehaltener Lobgesang auf Gott geworden ist:

Lobsingt dem Mächtigen,
dem Gütigen und Weisen,
lobsinget unserm Gott
den Erd' und Himmel preisen!
Ihm der die Welt mit Allmacht hält,
Der alles, alles, weisheitvoll
und liebevoll regieret,
bringt ihm anbetend Lob und Dank
Dem Lob und Dank gebühret ꝛc.

Diesen Liedern, die zuerst 1799 und dann zum 2tenmahle 1807 (zu Gotha in der Beckerschen Buchhandlung) erschienen, waren damahls alle 27, jetzt noch in Mühlhausen gebräuchlichen Melodieen Ahles mit Harmonieen des Organisten Umbreit beigegeben, mit alleiniger Ausnahme der des Burmeisterschen Liedes: „Es ist genug", an deren Stelle die vierte der in Königs harmonischem Liederschatze für jenes Lied angewendeten gesetzt war, die nicht von Ahle herrührt. Dagegen enthält diese Sammlung eine andere Melodie Ahles aus den Communionandachten (Nro. XXIV) zu dessen Abendmahlsliede:

Nun ist es billig Jesu Christ,
daß dich mein Seelchen preiset ꝛc.

welcher hier ein Lied „von rechter Anwendung der Lebenszeit" unterlegt ist

Kann ich o Gott, mein Vater, einst
am Schluß des Erdenlebens
zurück mit dem Gedanken sehn:
ich lebte nicht vergebens ꝛc.

eine Melodie, die in Mühlhausen jedoch nicht mehr fortlebt, indem jenes neue Lied in dem dortigen Gesangbuche auf die Weise: „Machs mit mir Gott nach deiner Güt" verwiesen wird.

Nun nennt aber das Mühlhauser Melodieenbuch noch fünf darin aufgezeichnete Singweisen als von Johann Rudolf Ahle herrührend, ohne deren Quellen anzugeben — wie es denn diese überhaupt nicht anführt —, die in den zuvor besprochenen Werken, den Fest- Sonntags- und Communionandachten, den fünf Zehn geistlicher Arien, nicht zu finden sind, obgleich wir zwei ihrer Lieder, jedoch mit anderen Melodieen, dort antreffen. Für alle diese angeblich Ahleschen Melodieen hat auch der Consistorialrath Demme neue Lieder gedichtet. Vergebens forschte ich in Mühlhausen dem Ursprunge dieser Singweisen nach, man beantwortete meine Forschungen nur mit Vermuthungen; einem neueren Gewährsmanne darf aber nur da Glauben geschenkt werden, wo er die Gründe seiner Angabe entwickelt, oder seine Quelle genannt hat, was in Umbreits und Schichts Choralbüchern namentlich nicht geschehen ist. Die drei Lieder, deren Melodieen wir in den genannten Werken Ahles eben so wenig finden als sie selbst, sind: 1) das Weihnachtslied: „Sei willkommen Jesulein" (im Mühlhauser Melodieenbuche Nr. 27. bei Demme Nr. 5); 2) das Pfingstlied: „Komm edler Pfingstgast, heil'ger Geist" (M. Mel. B. 70. D. 15); endlich 3) das bekannte Jesuslied von Ahasverus Frisch: „Schönster Immanuel, Herzog der Frommen" (M. Mel. B. 134. D. 32). Jene andern beiden, die sich zwar in dem fünften (anmuthigen) Zehn geistlicher Arien Ahles

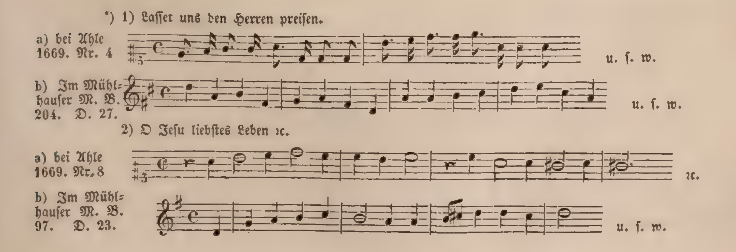
finden, beide von ihm gedichtet, jedoch zu anderen Melodieen gesungen, sind: 4) das Tischlied (Danksagung nach dem Essen) Nr. 4.

Lasset uns den Herren preisen,
lasset uns ihm Dank erweisen,
weil er uns erschaffen hat;
weil er uns noch täglich nähret,
reichlich alles Guts bescheeret,
und auch jetzt gemachet satt ꝛc.

und 5) das Lied (Nr. 8.) auf die Worte Gersons: Ohne Christo seyn ꝛc.

O Jesu liebstes Leben,
O großer Gnaden Gott,
Dir will ich mich ergeben
in allem Creutz und Noth;
denn ohne Jesus seyn
ist lauter Höllenpein!

In dem Tonsatze über die erste dieser Melodieen läßt der Meister je zwei Zeilen von einzelnen Stimmen, und dann die dritte von dem vollen Chore vortragen; in dem über die zweite wechselt er, Zeile um Zeile, mit Einzelgesang und Chorgesang; er hat wohl schon als er die Lieder dichtete, einen solchen Vortrag dabei im Sinne gehabt, und seine Singweisen danach eingerichtet. Wären sie Lieder anderer Dichter, so könnte es eher glaublich erscheinen, daß er, in verschiedener Stimmung sie anders auffassend, sie auch wohl mehr als einmahl gesungen und gesetzt hätte, was, da sie seine eigenen, und sogleich auf besondere Weise tonkünstlerisch gestaltete sind, nicht wohl anzunehmen ist. Daß aber ihre von ihm gesungenen Melodieen mit den in Mühlhausen noch jetzt gebräuchlichen auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit haben, zeigt schon ein flüchtiger Anblick.*) Wir werden daher vorauszusetzen haben, daß man jene letzten, mit denen man die bezeichneten älteren Lieder im Gebrauch fand, nur deshalb Ahlen zugeschrieben habe, weil diese ihm angehörten. Worauf die Annahme bei den drei zuerst besprochenen sich gründe, muß auf sich beruhen bleiben, da auch nicht eine Vermuthung darüber aufzustellen ist. Alle fünf Melodieen haben, wie man sie in Mühlhausen noch singt, übrigens sowohl in Umbreits als Schichts Choralbuche Platz gefunden; in diesem letzten nur das erste, zweite und vierte



unter Ahles Namen, das dritte unter dem Johann Sebastian Bachs; das fünfte hat Schicht ohne Namenbezeichnung gelassen.*) Ausserdem begegnen uns (die Melodie des Predigtliedes: „Liebster Jesu wir sind hier" nicht mitgerechnet, die in allgemeinem kirchlichen Gebrauche ist) bei Schicht zehn Melodieen aus den Festandachten, eine aus den Communionandachten, fünf aus den geistlichen Arien; bei Umbreit 6 aus den Festandachten, eine aus den Communionandachten und 4 aus den Arien.**)

Die Melodieen Ahles, anfänglich, wie ihre Lieder, nicht für den Gesang der Gemeine, sondern den Kunstgesang des Kirchenchores bestimmt, fanden wegen inneren Werthes, ihrer arienhaften Fassung ungeachtet, bald auch in jenen Eingang, und es möchte schwer zu entscheiden seyn, ob er ihrer Lieder, oder ihrer selbst wegen, ihnen zu Theil geworden sei. Wir können hier nicht so unbedingt, wie in anderen Fällen das Erste annehmen, und namentlich davon ausgehen, daß die meisten jener Lieder in neuen Strophen gedichtet gewesen, auf bekannte Melodieen also nicht hätten gesungen werden können, so daß also sie ihre neuen, an sich werthvollen, nothwendig hätten nach sich ziehen müssen. Denn eben hier liegt uns der Fall in größester Ausdehnung vor, daß die Lieder von den Melodieen überlebt worden, diese also als das Vorzüglichere, der Erhaltung werthere, erschienen sind. Ahle glaubte, wie wir gesehen, der Sänger erst vermöge der Schöpfung des Dichters Dauer zu verleihen; durch ihn ist aber ein Anderes geschehen, der Sänger und Setzer in ihm haben den Dichter etwas mehr als hundert Jahre aufrecht erhalten, und durch neue Dichter sodann ein erneutes Leben gewonnen. Seine Melodieen haben die neuen Strophen seiner Dichter nicht in den Kirchengesang

---

*) Nr. 1. bei Umbreit 153 bei Schicht 470.
= 2. = — 139 = — 477.
= 3. = — 242 = — 143.
= 4. = — 59 = — 616.
= 5. = — 247 = — 430.

**) Festandachten.

Schicht.			Zahl der zu Mühlhausen noch gebräuchlichen Ahleschen Melodieen. S. 322.			Umbreit.
1) 410. 954			1	=	=	1) 146
2) 969 (mit der Bemerkung: verbessert.)			2	=	=	2) 283
3) 955	=	=	3	=	=	
4) 956	=	=	4	=	=	3) 179
5) 415	=	=	6	=	=	4) 253
6) 958	=	=	7	=	=	
7) 962	=	=	9	=	=	
8) 980 (mit der Bemerkung: verbessert.)			10	=	=	
9) 426	=	=	13	=	=	5) 291
10) 404	=	=	14	=	=	6) 244
			Communionandachten.			
1) 972	=	=	27	=	=	
	=	=	24	=	=	1) 162
			(Nun ist es billig Jesu Christ)			
			Geistl. Arien.			
1) 394	=	=	18	=	=	1) 261
2) 438	=	=	24	=	=	2) 226
3) 974	=	=	25	=	=	
4) 433. 678	=	=	20	=	=	3) 288
5) 428. 517	=	=	23	=	=	4) 278

eingeführt, sie verbreitet, sie sind nicht mehren Liedern dadurch gemeinschaftlich, nicht, wie ältere beliebte Singweisen, Gesangformen für Reihen mehrer Hundert von Liedern geworden; sie sind, mit Ausnahme weniger, stets einzelnstehende geblieben, und haben, als ihre ursprünglichen Lieder, weil nicht mehr zeitgemäße, dahinfielen, sich in andern, der späteren Gegenwart mehr zusagenden, wieder verjüngt. Die schon früher gangbare Strophe, die Möglichkeit, ihre Lieder nach andern beliebten Melodieen zu singen, hat wenig Einfluß auf ihre Aufnahme, ihre Dauer geübt; die Singweisen der Lieder: „Das Jahr ist fortgelaufen; Wir haben auch ein Osterlamm; Lobt Gott, lobt alle Gott" haben sich erhalten, ohnerachtet diese nach den, theils alten, theils sehr beliebten Melodieen der Lieder: „O Welt ich muß dich lassen (Inspruck u. s. w.) rc. Durch Adams Fall ist ganz verderbt rc. Nun danket alle Gott" gesungen werden konnten, und die Singweise des Liedes: „Nun ist es billig Jesus Christ" scheint die einzige geblieben zu seyn, der man die bekanntere Joh. Hermann Scheins zu seinem Liede „Machs mit mir Gott nach deiner Güt" vorgezogen hat. Die Weisen Ahles zu den Liedern: „Lasset uns den Herren preisen rc. und: „O Jesu liebstes Leben" hat man aber mit anderen, neuen vertauscht, weil sie nicht Anklang fanden, und nicht darauf Rücksicht genommen, daß das erste der bekannten Melodie: „Ach was soll ich Sünder machen" hätte angepaßt werden können, weil diese Anpassung bei deren für das Lied ungeeignetem Ausdrucke eine unstatthafte gewesen wäre.

Johann Rudolf Ahles Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst im Allgemeinen, und die des evangelischen Kirchengesanges insbesondere, fassen wir in einige Worte hier zusammen, wo wir an den Schluß unseres Berichtes über ihn gelangt sind. Er gehört zu den mehr für Melodiebildung, als kunstreich verflochtenen Tonsatz vorzüglich begabten Meistern. In diesem war Hammerschmidt sein Muster, dem er fortübend nachging: in jener bildete er die Arienform, eine vor ihm nach italienischen Vorbildern mehr angedeutete als ausgestaltete, eigenthümlich fort, gewann durch sie den meisten Anklang, ihr selbst aber die Aufnahme in den Gemeinegesang, und trug auf solche Art dazu bei, diesem eine neue veränderte Gestalt zu geben. Weniger durch allgemeine Verbreitung seiner Melodieen in der evangelischen Kirche; denn eine solche wurde nur wenigen zu Theil, viele gingen nicht über die Kirchen seiner Vaterstadt hinaus, die meisten blieben auf das benachbarte Thüringen und Sachsen beschränkt. Aber der Beifall den seine arienhaften Sätze bei allen Freunden der Tonkunst gewannen, die Nachfolge die er fand, zumahl bei seinem nicht weniger begabten Sohne Johann Georg, der an der Arienform emsig fortbildete, die besondere Schickung, daß dieser der Amtsvorgänger des großen Tonmeisters Johann Sebastian Bach seyn mußte, den wir nicht minder mit dieser Form beschäftigt, und sie auf das Eigenthümlichste ausgestalten sehen werden; der Umstand endlich, daß der ältere Ahle, von dem wir jetzt scheiden, innerhalb des Umkreises thätig war, wo zuerst eine neue Gestalt der geistlichen Liederdichtung in der sogenannten pietistischen Zeit sich entwickelte, von der sodann die Arienform als die ihr gemäßeste Art der Belebung durch Gesang ergriffen wurde; Alles dieses würde ihn bedeutend für uns machen, geschähe es nicht auch schon durch den inneren Werth seiner Hervorbringungen, in denen eine neue Zeit in jugendlicher Frische sich andeutet, fern noch von jener Verweltlichung und spielenden Tändelei, in welche sie später ausartete. Die eigenthümliche Verbindung endlich, die wir in ihm wahrnehmen von tüchtigem, gesundem, praktischem Sinne für Verwaltung öffentlicher Angelegenheiten, Geschick in ihrer Handhabung, und von warmer Liebe für die Kunst, in deren Ausübung er mit so vielem Erfolge als schöpferisch sich bewährte; der Verein ächt künstlerischen Selbstgefühles mit ungeheuchelter

Demuth, stellt ihn als eine der liebenswürdigsten Erscheinungen dar, und als eine solche ehrt ihn mit Recht seine eben so sehr durch ihn geehrte Vaterstadt.

6. Johann Georg Ahle.

Johann Georg Ahle, Johann Rudolfs Sohn, wurde zu Mühlhausen im Jahre 1650 geboren. Er vereinigte, gleich seinem Vater, die Gaben des Dichters, Sängers und Setzers, ohne jedoch wie dieser durch seine Werke lange hinauszudauern über seine Zeit. Weder von seinen geistlichen Liedern noch Melodieen hat sich in dem Kirchengesange seiner Vaterstadt etwas erhalten; neunzehn seiner Lieder, die Gerber*) in dem Mühlhauser Gesangbuche gefunden haben will, leben, jetzt mindestens, seit dieses um den Anfang des Jahrhunderts erneuert worden ist, darin nicht länger fort. Dennoch dürfen wir ihn nicht übergehen. Denn sein Bilden und Streben ist, mittelbar mindestens, von Einfluß gewesen auf den evangelischen Kirchengesang, und auch für die eigenthümliche Gestaltung der Tonkunst im folgenden 18ten Jahrhunderte hat es nicht unbedeutend gewirkt.

Obgleich er um 1673, bei dem Ableben seines Vaters, erst das 23ste Jahr erreicht hatte, erwarben ihm doch seine Begabtheit für die Tonkunst, und seine darin beurkundete Tüchtigkeit die Nachfolge in dessen Amt als Organist an der Kirche zu St. Blasien. Denn zwei Jahre zuvor schon, noch bei dem Leben seines Vaters, hatte er, ein kaum 21jähriger, durch ein musikalisches Werk sich einen Ruf gewonnen. Es ist sein „Neues Zehn Geistlicher Andachten, mit 1 und 2 Vocal- und 1. 2. 3 und 4 Instrumental-Stimmen zu dem Basso Continuo gesetzet, und durch den Druck wohlmeinend herausgegeben" das in seinem Selbstverlage, bei Johann Hüter zu Mühlhausen gedruckt, um 1671 erschienen, und dem Doktor Georg Walter „viro nobili, strenuo et prudentissimo, mecenati et fautori suo in aeternum venerando etc." zugeeignet war. Es enthält drei Lieder Philipps von Zesen (Nr. 1. 2. 8, eine Morgen-, Abend-, und Neujahrsandacht), drei von Johann Rist, der hier, nach seinem Heimgange, in unmittelbare Berührung tritt mit jenem ersten, von ihm angefeindeten und gehaßten Poeten (Nr. 3. 4. 6, zwei Lieder über Verse des 34sten und 77sten Psalms, so wie eine Osterandacht), endlich vier, (Nr. 5, 7, 9, 10, eine Communion-, Himmelfahrts-, Weihnachts- und Pfingstandacht) denen kein Name des Dichters beigefügt ist, und die daher wohl von dem Sänger selbst gedichtet seyn mögen. Daß der junge Dichter, gleich seinem hochgeehrten Vater, als Sänger und Setzer zugleich auftrat, mußte Aufmerksamkeit erregen; daß er seines Vaters Fußtapfen zu folgen gedenke, kündete er schon durch den Titel seines Werkchens an, den fünf Zehnen geistlicher Arien desselben ein sechstes zugesellend, wie man denn auch in den ersten 4 Tonsätzen dessen Instrumentaleinleitungen zu liedhaften Gesängen wiederfand. In den sechs letzten indeß zeigt sich, daß er auch weiter zu gehen gedenke. Schon in dem fünften Liede (das gleich den vorangehenden vier, einer Diskantstimme zugetheilt ist) läßt er die Begleitung den Gesang nachtönen, sich ihm gesellen, sie nicht blos (wie seines Vaters Festandachten) in die Schlußzeile des Ganzen eingreifen; in dem 6ten und 7ten, die einem Tenor bestimmt sind, setzt er diese Behandlung fort; sein 8ter Satz, für zwei in gleicher Bewegung fortgehende Sopranstimmen, wird ähnlich begleitet, bei dem 9ten und zehnten, die, jenes

*) Nk. I. Col. 38.

von einem Tenor, dieses von einem Sopran vorgetragen werden sollen, gewinnt die Begleitung an Fülle; das 9te wird von zwei Trompeten und eben soviel Posaunen, das zehnte von 3 Geigen und einem Basse begleitet. Für den Beifall dieses, eine schon beliebte Setzweise fortbildenden, und sie steigernden Werkes, bürgt uns die bald darauf erfolgte Beförderung seines Urhebers; doch vergehen nun einige Jahre ehe er mit einem zweiten auftritt, um dann alljährlich eines, auch wohl zwei, in die Welt zu senden. Gerber hat in seinem neuen Lexikon der Tonkünstler (I. Col. 35. 38) unter 24 Nummern eine Reihe seiner Werke aufgezeichnet. Nur sieben derselben ist mir zu ermitteln, und deren eigene Anschauung zu erhalten gelungen, sie scheinen indeß auch hinreichend, um ein vollständiges Bild des Meisters zu gewinnen. Vier unter den mir unbekannt gebliebenen enthalten nur Instrumentalsätze — die zwei Theile der instrumentalischen Frühlingsluft, 1675, 1676; die Unstruthische Terpsichore und Thalia, und das anmuthige Zehn 4stimmiger Violdigamspiele, 1681; — sechs andere sind theoretischen Inhalts — die Unstruthine, oder musikalische Gartenlust, 1687, die Anmerkungen zu Johann Rudolf Ahles Singekunst, 1690, die musikalischen Frühlings= Sommer= Herbst= Wintergespräche, 1695, 1697, 1699, 1701. Den Instrumentalsatz Johann Georg Ahles, selbständig und als Begleitung, lernen wir aus seinen andern Werken nicht minder zur Genüge kennen, auch seine Gedanken über Ton= und Setzkunst entwickelt er in denselben hinreichend, in heiterer Gesprächigkeit; wir werden daher jene Instrumental=, jene theoretischen Werke entbehren können, da sie ohnehin für unsern gegenwärtigen Zweck weniger wichtig sind, und nur den Mangel näherer Kenntniß von sieben andern Werken zu bedauern haben. Von diesen sind vier indeß nur geringen Umfangs. Sein „Sapphisches Ehrenlied, welches dem Herrn Georg Neumarken, in der Palmgesellschaft dem Sprossenden, als derselbe nach einem kurzen Aufenthalte zu Mühlhausen von hier ab= und heim zu reisen gerüstet war, den 17. August 1680 dankbar und glückwünschend überreichten, und bei spätem Abend fröhlich anstimmeten dessen dienstverpflichteste Johann Christoph Vockerodt, der Weltweisheit und Heiligen Schrift Baccalaureus, Johann Georg Ahle, der Rechte Baccalaureus, und Kaiserl. gekrönter Poet, und Sebastian Vockerodt der R. B.;“ seine drei neuen Bet= und fünf schönen Trostlieder zu vier Stimmen; und sein Lied bei Einweihung der Allerheiligen=Kirche in Mühlhausen, 1685. Was endlich seine sogenannten Rathsstücke, (bei dem Rathswechsel aufgeführten Tonsätze) betrift, so bietet uns sein Unstruthischer Apollo auch dergleichen Gelegenheitsmusiken dar, der Meister bleibt uns daher in keiner von seinen Richtungen fremd. Wünschenswerth bliebe zwar immer die eigene Anschauung seiner Melpomene und Urania zu vollständiger Übersicht seiner geistlichen Lieder, Weisen und Tonsätze. Jene erschien 1678 unter dem Titel: „Unstruthische Melpomene, begreifend 12 vierstimmige Bet= Buß= und Sterbelieder, sammt Zugabe eines Trauer= und Trostgedichtes, und zweier Jammergetöne;“ diese 1679, als „Unstruthische Urania, enthaltend 12 vierstimmige geistliche Lenzen und Liebeslieder;“ beide bilden mit der später zu betrachtenden „Polyhymnia“ einen Kreis, eben wie Clio, Calliope, Erato und Euterpe (1676, 1677, 1678) einen Kranz unter dem gemeinschaftlichen Titel: „Musikalischer Mayenlust“ flechten, und beiden stehen, um der Musen Neunzahl zu vollenden, die Terpsichore und Thalia, nur der Instrumentalmusik gewidmet, zur Seite. Nun liegt uns aber dieser mittlere Liederkranz vollständig, der zuerst erwähnte, der Zeit nach spätere, in einem Hauptheile vor, und beide geben Gelegenheit, mindestens zu ahnen, was die mangelnden beiden Werkchen uns bringen möchten; wir dürfen daher nicht befürchten, ein wesentlich lückenhaftes, falsches Bild unseres Meisters

aus seinen Schöpfungen, wie sie eben uns zugänglich sind, uns täuschend hinzustellen, und seine geschichtliche Bedeutung irrig aufzufassen.

Ehe wir nun, nach der zuvor angestellten flüchtigen Betrachtung seines frühesten Werkes, übergehen zu seinen späteren, haben wir mit wenigen Zügen den Abriß seines Lebens zu vollenden. Gleich seinem Vater wurde Johann Georg Ahle in den Rath seiner Vaterstadt berufen; wann? ist nicht mehr auszumitteln. Die höchste Würde in dieser alten Reichsstadt wurde ihm zwar nicht, wie jenem zu Theil, doch schon in seinem dreißigsten Jahre, 1680, wurde er durch Kaiser Leopold den Ersten mit der Dichterkrone geehrt „wegen seiner Tugend und herrlichen Geschicklichkeit, sonderlich aber seiner vortreflichen Wissenschaft in der edlen teutschen Poesie, wie auch seiner raren und anmuthigen Art in der belobten Musik, und deren netten Composition halber.“ Sechs und zwanzig Jahre erfreute er sich dieser Auszeichnung; er starb am ersten December 1706, nur 56 Jahre alt. Der fruchtbringenden Gesellschaft hat weder er, noch sein Vater angehört; die von ihm so oft gerühmte „Unsterzunft“ haben wir schwerlich für eine Verbrüderung nach Art jener Gesellschaft, des Schwanenordens, der Pegnitzschäferey u. s. w. zu halten, sondern für eine freie Verbindung gleich Begabter und Gesinnter, etwa dem Vereine der Preußischen Dichter und Sänger gleich. Genossenschaftsnamen führen sie allerdings; so finden wir unter den Verfassern der Ehren und Liebesgedichte die der Unstruthischen Polyhymnia vorgedruckt sind einen Anthognostes, Melirio, Muserastes, Asteus, Philidemon, Thaumastes; Ahle selber erscheint als Helianus, mit Umstellung der Buchstaben seines latinisirten Namens Ahlenius, sein Vater wird Linaeus genannt mit anders verstellten Buchstaben eben dieses Namens, aus dem nur das h weggelassen ist. Wer unter den andern Namen sich verberge, wissen wir nicht, es ist auch hier nicht der Ort, es zu enträthseln. In den vier Musen der musikalischen Mayenlust treten neben Helian die drei zuletzt Genannten auf. Sie besuchen das anmuthige Unstergefilde, eine schöne lustige Laubhütte gewährt ihnen Rast und Kühlung; Knaben sind ihnen vorausgeeilt, musikalische Werkzeuge dahin zu bringen. Helians Werke sind es, an denen die Freunde sich ergötzen, meist seine Frühlingslust und Terpsichore; er hat aber auch Neues mitgebracht, das hier zuerst versucht wird, und, neben dem Inhalte der geführten Gespräche, dem Buche eingeschaltet ist. Die Unstruthische Clio, um 1676 bei Johann Hüter gedruckt, beginnt den Reigen dieser Mayenlust. Sie giebt zuerst ein Morgenlied:

Nun die übermüde Nacht*)
mit der Silbersterne Wacht
Träge abgezogen,
bricht die goldne Sonne hier
Wunder-, wunderschön herfür,
an des Himmels Bogen ꝛc.

Diesem folgt ein Lied, überschrieben: „der überedlen Sing- und Saiten Kunst Lobgesang“, und ein „Concertlein“ für eine Tenorstimme, von einer Geige und dem Baß begleitet, über die Worte: „Herr ich will dir danken unter den Völkern, ich will dir lobsingen unter den Leuten, denn deine Gnade reichet so hoch der Himmel ist, und deine Wahrheit so weit die Wolken gehen.“ Die bei-

*) S. Beispiel Nr. 136.

den Lieder sind für eine Sopranstimme, mit Baßbegleitung; das erste wird durch ein 4stimmiges fugirtes Vorspiel für drei „Violdigam" und den Baß eingeleitet, und eine, ebenfalls fugirte Gique ($\frac{6}{4}$ Takt) für dieselben Instrumente folgt ihm als Nachspiel; dem zweiten geht eine Einleitung für zwei Citherlein voran, die hinter dem Ganzen mit einer zierlichen Sarabande sich hören lassen. Die Unstruthische Calliope, als 2te Muse, im folgenden Jahre (1677) eben da gedruckt, stellt dem Morgenliede in der ersten ein Abendlied entgegen, das uns die Polyhymnia vierstimmig wiederbringt:

Weil der große Tagesstern
itzund wieder weichet fern,
zeiget allbereit von fern
seinen Glanz der Abendstern rc.

ein Lied, hier eingefaßt, wie jene Morgenandacht durch ein Vorspiel für Gamben, und eine Gique ($\frac{6}{8}$ Takt). Dem Liede zum Lobe der Tonkunst steht ein Mayenlied gegenüber, einem Vorspiele für 2 Citherlein und den Baß folgend, mit einer Courante für eben diese Instrumente als Nachspiel; statt eines Concertleins erscheint hier ein 5stimmiges „Freudenlied auf die siegreiche Himmelfahrt Jesu Christi":

Singet ihr Christen, springet für Lüsten,
Hüpfet für Freuden alle zugleich!
Lasset das Klagen, hasset das Zagen,
Christus fährt auf ins himmlische Reich rc.

ein Lied, dem wir in Ahle's Polyhymnia auch wieder begegnen werden, und das hier durch ein dreistimmiges fugirtes Vorspiel eingeleitet wird.

Drei geistliche Lieder bietet uns Erato, die dritte Muse, in demselben Jahre erschienen. Zuerst ein Gespräch Salomo's und der Sulamithin, nach V. 10 bis 14 im 2ten Capitel des Hohenliedes, für eine Sopran- und Tenorstimme, mit einem Nachspiele für zwei Citherlein. Dann mit der Überschrift:

„Brünstiges Verlangen einer für himmlischer Liebe kranken Seelen nach ihrem Jesus"

eine Arie für den Sopran, die durch ein Vorspiel für drei Gamben und den Baß eingeleitet, und von eben diesen Instrumenten, nachtönend und eingreifend, begleitet wird, ohne ein anderes Nachspiel als ein kurzes, den Auf- und Abgesang trennendes, von wenigen Takten. Die erste Strophe dieser Arie (die auch nach der Weise: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" gesungen werden kann,) lautet:

Komm Jesu, komm doch her zu mir, *)
Komm her, mein Leben, meine Zier',
komm, laß mich dich umfangen!
Ach, ach, wo bleibst du doch, mein Licht,
Wann, mein' Seel', seh ich dein Gesicht,
ach komm doch, mein Verlangen!
Eile, pfeile,
meine Sonne, meine Wonne,

*) S. Beispiel Nr. 137.

komm geschwinde,
daß ich Heil und Ruhe finde!

Das dritte, ebenfalls „Aria“ überschrieben, für einen Sopran und die Grundstimme, ein Pfingstlied, das wir in der Polyhymnia vierstimmig wiederfinden werden, und dem hier ein 3stimmiges Vorspiel für 2 Geigen und Baß vorangeht, beginnt:

Komm heiliger Geist, erfülle die Herzen,
Komm, werthester Trost in Nöthen und Pein!
Wir gläubiges Häuflein warten mit Schmerzen
Auf deiner Genad erfreulichen Schein!

Die Unstruthische Euterpe, der vierte und letzte Theil der Mayenlust, bringt uns nur ein geistliches Lied über den 150sten Psalm für den Sopran, mit Baßbegleitung und ohne Nachspiel, durch eine vierstimmige fugirte Einleitung für drei Bratschen und Baß geschmückt. Auch dieses erscheint wiederum in der Polyhymnia mit gleicher Melodie wie alle dort wiederkehrende:

Lobet den Herrn dort in der Veste
Seiner so wundermächtigen Macht;
Lobet im Heiligthum auf das Beste
seine so wunderprächtige Pracht!

Nur vorübergehend erwähnen wir eines Gesprächliedes, das Helian (Ahlenius) auf seines Freundes „Liebewerth“ und dessen Braut „Treumuth“ Hochzeit gemacht, mit einem Vorspiele für zwei Flöten und Baß; einen Brautgesang, in welchem „Reymund, Heerdewin und Schaafhold“ über das Fest sich unterreden, auch da wo sie ihren Gesang vereinen, immer nur einstimmig bleibend. Merkwürdiger ist ein diesen letzten Theil eröfnender Instrumentalsatz, für eine Geige, zwei Gamben und Grundstimme, „die Unstruthische Nachtigall“ überschrieben; wenn auch nicht für unseren Zweck wichtig, doch immer der Erwähnung werth, weil er über des Meisters Ansicht von der Instrumentalmusik Licht verbreitet. Er soll den Schlag der Nachtigall durch die Geige nachahmen, die über den andern Instrumenten schwebt, welche bald mit selbständigen melodischen Wendungen sich hören lassen, bald mehr begleitend sich unterordnen. Ahle sagt, unter der Maske Helians, über diesen Satz: „Dieses ist es, was ich der edlen Nachtigall, die uns diese Lenzenzeit über allhier so manche Freudenlust gemachet, nach meinem geringen Vermögen nachkünsteln, und zu ihrem Ehrenlobe auffsetzen wollen. Von den Nachtigallen, welche um des Orpheus Grab nisten, schreibet man, daß sie viel schöner und künstlicher, als andere, sollen singen. Wer von uns muß nicht gestehen, daß er nie eine Nachtigall so schön und künstlich als erwähnte hier, bei unseres, ach! gewesenen Unster-Orpheus, des seeligen Linaeus (Alenius; Johann Rudolf Ahle's) Grabe sich aufhaltende, singen hören?“ Mehr als hundert Jahre zuvor hatte Gombert durch Menschenstimmen, durch singendes Aussprechen von Sylben mit denen man dichtend wohl an Frühlingsgezwitscher zu erinnern gepflegt, den Gesang der Vögel, scherzend mehr als ernstlich, darzustellen gestrebt; der spätere Meister begegnet uns hier in dem Bemühen, zu unserer Rührung die lieblichsten Naturtöne, als Ehrengedächtniß für einen geliebten und verehrten Vater, uns nachahmend vorzuführen.

Wir verweilen nunmehr, ehe wir weiter gehen, mit einigen näheren Betrachtungen bei diesen Werken, nachdem wir ihren Inhalt im Allgemeinen uns vorübergeführt haben. Schon ein flüchtiger Anblick überzeugt uns, daß die im Jahre 1671 erschienenen zehn geistlichen Arien für den Ge-

meinegesang niemals geeignet seyn konnten. Eine Spur davon, daß sie, in irgend einer Umbildung, darin jemahls heimisch gewesen, hat sich nicht auffinden lassen, aber auch innere Gründe sind dagegen. Es sind nicht etwa diejenigen dieser Arien allein, die durch Instrumentalbegleitung unterbrochen werden — die fünfte, achte, zehnte — von denen wir dieses Urtheil fällen. Denn Gesang und Begleitung, obgleich zu harmonischem Zusammenklange vereint, in rhythmischem Ebenmaaße zusammengefügt, gestatten doch eine Trennung, und die durch dazwischenliegende Instrumentalsätze auseinandergehaltenen Glieder der Melodie können wir durch Entfernung dieser Unterbrechungen vollkommen ebenmäßig wiederum zu einander bringen. Auch ist der achten Arie ihre Zweistimmigkeit nicht hinderlich, denn die Oberstimme führt durchgängig die Hauptmelodie, und die zweite geht gleichen Schrittes mit ihr fort, ohne Nachahmung und Verflechtung. Alle diese Melodieen bieten auch in dem Tonumfange, den sie dem Sänger zumuthen, keine große Schwierigkeit; keine unter ihnen überschreitet den Umfang einer Oktave, während dieses von mancher kirchlichen Singweise geschieht. Selbst den Tanzschritt einiger unter ihnen würde man in älteren wiederfinden können. Es ist ihr fremdartiges Gepräge, das sie von der Volksmäßigkeit ausschließt. Der Sänger, als er sie niederschrieb, empfand sich dabei nicht als Glied der Gemeine, ihrem Gemeingefühl eine Stimme verleihend, der Dolmetsch ihres Innern; er war in seinem einsamen Gemach dabei sich allein gegenüber, und seiner besonderen Empfindung, die er kunstmäßig in Töne zu kleiden sich bestrebte. Für edle, geistliche Ergötzung im engeren Kreise des Hauses, wobei auch die feinsten, durch den herrschenden Geschmack empfohlenen Formen weltlichen Schmucks nicht fehlen durften, erscheinen sie alle bestimmt. Dieser Schmuck, mit ihnen verwachsen, durch Vereinfachung nicht abzustreifen ohne zugleich ihr Wesen zu verletzen, schließt sie aus von dem volksmäßigen Kirchengesange, zumahl dergleichen Verbrämungen durch kunstgerechten Vortrag erst ihren Werth erhalten. Auch das gänzliche Verschwinden der kirchlichen Tonart gehört zu den wesentlichen Gründen jener Ausschließung. Die Modulationen der Kirchentonarten beruhen wesentlich auf dem besonderen Baue der Tonleiter einer jeden; durch ihn werden sie geregelt, wie durch eine Naturnothwendigkeit. Als man jene Tonreihen harmonisch entfalten gelernt, prägte die Tonart immer eigenthümlicher sich aus, ohne daß man noch das Wort gefunden hätte, was mit Sicherheit g e ü b t wurde, auch genügend zu l e h r e n. Diese Sicherheit wurde durch ein solches Unvermögen auf keine Weise gefährdet. Sie beruhte eben in jener Naturnothwendigkeit deren wir gedacht. Die Tonr e i h e, auf der die kirchliche Tonart sich gründete, — die wechselnde, in fünffacher Gestalt für harmonisches Entfalten geeignete Oktavengattung — verbarg, wie im Keime verschlossen, schon eine jede Form ihrer Entwicklung, der Sänger brachte nur den warmen Lebenshauch mit für dieselbe, ihr die Richtung gebend, sie pflegend, doch stets der Natur des sich entfaltenden Keimes gemäß. Zu einer begeisterten Zeit, in welcher der Volksgesang allgemach eine überwiegend geistliche Richtung genommen hatte, mußte der begabte Sänger aus der Mitte des Volkes dazu eben so fähig seyn, als der kunstmäßig Gebildete. Nun beruhte auch der weltliche Volksgesang früherer Zeit auf jenen Oktavengattungen, nur daß er zumeist innerhalb z w e i e r derselben sich bewegte; dieselbe Sicherheit in Bildung der Weisen und ihrer Ausweichungen, auf gleiche Naturnothwendigkeit gegründet, eignete also auch den begabten Sängern auf diesem Gebiete, und wie dem frischen, naturgemäßen Schaffen das Aufnehmen als seine Ergänzung gegenübersteht, so hier jener Sicherheit des Bildens auch das sichere Verständniß des Geschaffenen. Mit dem Verschwinden der kirchlichen Tonart — wir sollten sagen der Oktavengattung — als Typus,

Grundbild für Melodie wie Harmonie, ging diese unbewußte Sicherheit des Schaffens, des Bildens, wie die des Aufnehmens, Aneignens, unmittelbar vorloren. Es hieße zuviel gesagt, wenn man behaupten wollte, man habe damahls den Boden der Natur verlassen; aber von dem sicheren, festbegründeten der bisherigen Kunstübung war man allerdings gewichen. Die neue beruhte auf dem stets mehr erwachenden Bewußtseyn um das Bilden und seine Gesetze, sie durchbrach die bisherigen Grundformen, und wenn sie nur deren zwei bestehen ließ, die harte und weiche Tonart, sie auf jeder Stufe des neu geordneten Tonreiches in gleicher Weise, in gleichem Verhältnisse wiederholend, so waren es doch nicht mehr jene beiden, in denen der Volksgesang bisher vorzugsweise sich bewegt hatte. Denn diesen, zuvor auf einen bestimmten Kreis der Modulation im Zusammenhange mit den übrigen Oktavengattungen beschränkten, oder durch ihn gestalteten, war nunmehr der weiteste eröfnet durch alle jene zu Grundtönen neugewonnenen Tonstufen, der Reichthum aller übrigen war unter sie vertheilt. Die Naturgrenze, wenn auch in keiner Art vernichtet, war erweitert, der Willkühr, der bewußten Freiheit des Schaffens, ein größerer Raum gewährt, jene stille unbewußte Entfaltung damit aber auch ausgeschlossen. Den Kunstfertigen fiel nun die Gabe des Gesanges anheim, und eben das Bewußtseyn größerer Freiheit des Bildens gab diesem einen neuen Reiz, wie nun auch das freier Geschaffene mehr auf den Bereich derer beschränkt bleiben mußte, die in diesem Sinne für die Kunst als deren Freunde und Gönner erzogen, den Schaffenden als Aufnehmende, Genießende gegenübertraten. Dem Volke dagegen war es nun ferner gestellt; sein Gesang mußte bei einem solchen Umschwunge allgemach verstummen, und zu der neuen Kunstübung hatte es erst sich hinanzustrecken. Der ältere Ahle war ihm darin mehr entgegengekommen, Nachklänge älterer Zeit hatten in seine Jugend noch hineingetönt, und klingen wieder in seinen Gesängen; um die Jugendzeit seines Sohnes waren sie meist verhallt, wie wir denn, ausgenommen etwa eine hin und wieder auftauchende phrygische Wendung, von allem Ältern was in seines Vaters Werken noch fortlebt, in den seinigen keine Spur mehr antreffen. Alles dieses gilt in gleichem Maaße, wie von seinem Zehn Geistlicher Andachten, so von den vier Theilen der Geistlichen Mayenlust, den beschriebenen „Unster-Musen." Dagegen gebührt ihnen das Lob der Sangbarkeit und Erfindung; wir würden viele unter diesen Melodieen, wäre ihr Urheber uns unbekannt, für Händelsche halten können, so sehr nähern sie sich diesen späteren Formen, ja, sie zeigen uns diese oft als schon ausgeprägte. Namentlich erscheint hier, was wir in der Folgezeit so häufig finden, das Streben, Zeitmaaß und Tongewicht — Länge und Betonung — einander entgegenzusetzen, die unbetonte Länge (die auf den schlechten Theil des Taktes fallende) vor der betonten Kürze (der auf den guten Takttheil treffenden) geltend zu machen, und durch ein solches Umkehren der Ordnung einen Reiz hervorzubringen, von dem man allerdings sagen könnte, er knüpfe sich an den durch rhythmischen Wechsel gewährten, der jedoch anderer Natur ist, indem er die Gleichförmigkeit des regelnden Taktes voraussetzt, welche hindurchgefühlt werden muß um ihn zu empfinden, und der also zwischen den rhythmischen Wechsel und die Syncope sich stellt. Die den Arien vorangehenden Vorspiele halten in dem Zehn geistlicher Andachten sich nahe an die des älteren Ahle. Mit Ausnahme eines einzigen — des zu der fünften Arie — geben sie eine Andeutung der Grundwendungen des folgenden Gesanges, ohne auf eine kunstreiche, freie Durchführung derselben Anspruch zu machen. Anders ist es in den 4 Musen der Mayenlust. Die Vorspiele — sofern sie nämlich durch Geigen und Gamben vorgetragen werden sollen, denn die für Cythern bestimmten sind der Natur des Instruments zufolge einfacher gehalten —

sind hier meist dazu bestimmt, die Motive der Arien in einem kurzen fugirten Satze durchzuführen, im Gegensatze zu dem schlichten, nur durch die Grundstimme begleiteten Gesange jener; das Nachspiel bildet dann aus diesen Motiven einen, ebenfalls fugirten, Satz nach dem Rythmus damahls beliebter Tänze: Courante, Sarabande, Gique. Diese Sätze sind aber so eingerichtet, daß sie in zwei Abtheilungen das Ebenmaaß einer liedhaften Singweise darstellen, und sich nicht in längerer ungebundener Ausführung über dasselbe hinaus ergehen. Diese Form der Vorspiele ist mir zuerst in den Werken Johann Georg Ahles begegnet; sie ist mit Geist und Geschmack ausgestaltet, und man trift nicht selten auf eigenthümlich reizende Wendungen, zumahl bei den Tonschlüssen. Nach M. Praetorius Versicherung schreibt die Form kurzer instrumentaler Vorspiele von Johann Gabrieli sich her, bei dem er sie zuerst gesehen haben will; da sie aber dort längere Concertsätze einleiten, so hatte der Meister keine Veranlassung, sie in liedhaftes Ebenmaaß zu gestalten. Von Gabrieli entlehnte sie dessen berühmter Schüler, Heinrich Schütz, bei dem sie schon bestimmtere Andeutungen des Folgenden darstellen, ohne jedoch, da sie auch hier einem gleichen Zwecke dienen wie bei seinem Meister, einen bestimmteren Umriß zu gewinnen; Schütz trägt sie dann über auf Hammerschmidt und seine Zeitgenossen. Die späteren Meister der Preußischen Tonschule, Albert, Matthäi u. A. wenden sie auf ähnliche Weise an, der letzte auch schon zu Einleitung liedhafter Sätze, doch behandelt er sie ganz nach Art der sogenannten Canzonen der Instrumentalisten aus den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts. Das liedhaftere Gepräge giebt ihnen, soviel ich gefunden, erst Johann Rudolf Ahle; Johann Georg aber gestaltet sie zu einer kunstreichen Einfassung einfachen Gesanges, zu Gegenbildern desselben, wozu nun nothwendig die größere Ebenmäßigkeit gehörte. Dieses Verdienst dürfen wir, als sein eigenthümliches, ihm mit einiger Sicherheit beimessen; er wirkte aber damit noch über seine Lebenszeit anregend hinaus. Wenn wir uns erinnern, daß er mit seiner Thätigkeit noch bis in die ersten Jahre des 18ten Jahrhunderts hineinreicht; daß Johann Sebastian Bach — obgleich nur auf ein Jahr — sein unmittelbarer Nachfolger war, und, wenn nicht früher schon mit seinen Werken bekannt, ihnen doch in Mühlhausen, wo sie und die seines Vaters in so hohem Ansehen standen, nothwendig näher treten, und sie schätzen lernen mußte; wenn wir bedenken, daß Bach Mühlhausen nur um des weiteren Kreises der Thätigkeit willen, dem er in Weimar entgegensahe, verließ; daß er seinen Vetter Johann Friedrich Bach (1709 — 1730) als seinen Amtsnachfolger vorschlug, und später (1735) seinen jüngsten Sohn Johann Gottfried Bernhard zu eben diesem Amte empfahl, seines kurzen Aufenthaltes ungeachtet also Mühlhausen in gutem Andenken behalten, und werthe Erinnerungen an die dortige Blüthe geistlicher Tonkunst mit fortgenommen hatte; wenn wir dieses Alles in Erwägung ziehen, und in Bachs sogenannten Suiten bei den fugirten Tänzen eine ganz ähnliche Ausgestaltung wahrnehmen als die in Ahles Vor- und Nachspielen erscheinende, und endlich auch durch seine, den Wenigsten bekannten, geistlichen Arien daran erinnert werden, daß diese Form von beiden Ahle' zuerst bestimmter ausgebildet wurde; so dürfen wir kaum an einer bestimmten Einwirkung Beider auf jenen großen Meister des folgenden Jahrhunderts zweifeln, und müssen Beide, neben ihrem eigenen Werthe, auch wegen ihrer geschichtlichen Bedeutsamkeit besonders hochhalten. Es stehe dieses an der gegenwärtigen Stelle nur als eine vorläufige Andeutung des später da Auszuführenden, wo wir mit Johann Sebastian Bach uns vorzugsweise beschäftigen, und seinen lebendigen Zusammenhang mit seinen Vorgängern näher darlegen werden.

Unter den Arien der Erato, der dritten Unster-Muse, verdient das von drei Gamben und dem

Basse begleitete Jesuslied: Komm Jesu, komm doch her zu mir, vorzüglich unsere Aufmerksamkeit, wegen eigenthümlicher Durchbildung der Melodie und der Begleitung. Hier tritt recht deutlich das Bestreben des Sängers hervor, der Strophe des Dichters eine ganz neue Gestalt zu geben, durch seine Melodie eine, von ihr durchaus verschiedene, musikalische Strophe hervorgehen zu lassen. Johann Rudolf Ahle sahen wir, den Maaßen seiner Dichter noch getreu sich anschließend, bald durch Länge oder Kürze, bald durch Gewicht und Betonung sie darzustellen bemüht. Auf einem ganz anderen Wege trafen wir seinen Sohn schon in seinem frühesten Werke; was sich dort zum Theil nur andeutet, ist hier mit Folgerechtigkeit durchgeführt. Die Strophe des Liedes das wir jetzt betrachten, ist die des bekannten Nicolaischen „Wie schön leuchtet der Morgenstern;" die je drei und drei Zeilen ihres Aufgesanges sind bekanntlich iambische, wogegen ihr Abgesang durchhin aus trochäischen Zeilen besteht. Das eine wie das andere dieser Maaße wäre vollkommen zureichend durch den von dem Meister für die Melodie hier gewählten $\frac{3}{2}$ Takt darzustellen gewesen. Nun läßt er aber durch das Ganze hin die kurze Sylbe stets auf den Niederschlag fallen, und zeichnet die lange, die deshalb geringeren Gewichts erscheint, theils durch verlängerte Zeitdauer aus, theils durch Erhebung des Gesanges auf eine höhere Tonstufe; an den Schlüssen der ersten, zweiten, 4ten und fünften Zeile des Aufgesanges, rauscht sie rasch vorüber, kaum betont, und eben nur leisen Nachdruck gewinnend durch ihre Stelle, und die von ihr abwärts gehende melodische Wendung. Dazu hält nun die Grundstimme, den Ausgang der 3ten und sechsten Zeile ausgenommen, hartnäckig den trochäischen Rhythmus fest, im Widerspiele gegen den hier iambischen des Liedes. Ganz anders stellt sich uns der Abgesang dar, in welchem der trochäische Rhythmus der vorwaltende seyn müßte, wenn die Melodie der Strophe des Gedichtes nachginge. Hier verläßt ihn aber die Grundstimme, und berührt fortgehend nur die Theile des Taktes, die Schlußzeile allein ausgenommen; der Gesang gliedert diese Theile in zwei Hälften, schnell darüber hinwegeilend mit den beginnenden kurzen Zeilen des Abgesanges; mit der ersten Zeile tritt er auf den Niederschlag ein, und wiederholt sie dann auf dem 2ten Theile des Taktes, läßt ihr die zweite und dritte folgen, auf dem 3ten Theile eintretend, und gaukelt zuletzt, auch die 4te aufnehmend, und mit der ganzen Reihe dieser Zeilen, auf dem Niederschlage beginnend, ohne Unterbrechung dahin, während die Begleitung, nachahmend, sich dazwischen schiebt, in den Gesang selbst mit eingreift, ihm nachtönt. Die Schlußzeile wird, in ähnlichem Sinne ein eigenes musikalisches Maaß bildend, durch mehr rhythmische als melodische Nachahmungen der Instrumente begleitet.

Wie danach das Ganze sich gestaltet, wird man aus dem beigefügten Beispiele ersehen; die hier gegebene Beschreibung seines Baues hat nur die Absicht, auf die Eigenheiten desselben aufmerksam zu machen, sie kann sich nicht anmaaßen, die eigene Anschauung ersetzen zu wollen, so wenig als irgend eine der in diesem Werke versuchten. Der eigenthümliche musikalische Reiz dieses Tonsatzes besteht nun eben in dem fortwährenden Gegensatze des dichterischen und tonkünstlerischen Rhythmus; ein Gegensatz, durch den jener nicht aufgehoben, sondern durch Mittel geltend gemacht wird, die ihn verhüllt, in stetem Wandel, launenhaft, unruhig, hindurchscheinen lassen.

Es ist dergleichen in unserer Zeit eine nicht eben seltene Erscheinung mehr, damahls war es eine neue, durch ihre Neuheit fesselnde. Nimmt man dazu die lebendige Wechselwirkung, in welche Gesang und Begleitung gesetzt sind, die dunkle Färbung dieser letzten durch ihre Ausführung von tieferen Geigeninstrumenten, über denen die Singstimme, wie im Dämmerlichte, schwebt; neben diesem geheimnißvollen

Gespräche des Gesanges und des Spieles aber wiederum den tanzhaften Rhythmus des Ganzen, der auch bei langsamer Bewegung sich nicht verläugnet, weil er schon durch die scharfe Betonung der auf die schlechten Takttheile fallenden längeren Sylben sich hervorheben muß; so begreift man den Beifall, den ein, die mystisch-sinnliche Richtung jener Zeit so mannichfaltig ausprägender Gesang und Tonsatz bei den Zeitgenossen des Meisters finden mußte. Das Gedicht scheint einem fast mit denselben Worten beginnenden, aus der Psyche des Johann Angelus nachgebildet, und obgleich es später im Einzelnen von ihm abweicht, so beruht doch das Ganze auf ähnlicher Sinnesrichtung. Offenbar gründet es sich auf das hohe Lied; die Seele empfindet sich als himmlische Braut ihres Erlösers, und ihre Sehnsucht nach ihm drückt sie ganz in Bildern sinnlicher Liebe aus. Wenn es in der 2ten Strophe des Liedes heißt

Komm, allerschönster Bräutigam
Komm, bald zu tilgen diese Flamm,
Eh sie mich ganz verzehret

und, steigernd noch, in der dritten

— drücke mich an deine Brust,
So werd' ich Labung fühlen!
Komm, komm, und mache mich gesund
Durch deinen feuchten Zuckermund,
Laß seinen West mich kühlen!

so ist an jener Abstammung nicht zu zweifeln. Jene verzehrende, unruhige Sehnsucht hat nun der Tonmeister durch das besondere Verhältniß, in das er — zugleich Dichter — die melodische Strophe zu der von ihm gewählten dichterischen gesetzt, durch das Halbdunkel der Begleitung, durch ihr Nachtönen des Gesanges, der bald dem Wiederklange zu lauschen, bald einem ersehnten Bilde nachzueilen scheint, das ihm zuletzt näher tritt, ihn umstrickt, — in seinem Sinne treflich ausgedrückt; doch hat er damit das Gebiet geistlicher Tonkunst gänzlich verlassen. Auf diesem herrscht nicht das leidenschaftliche Begehren, sondern der Friede, der im Haben und Entbehren, in Lieb und Leid, sich unverbrüchlich bewährt, den der Christ aus dem Borne des heiligen Wortes, in gemeinschaftlicher Erbauung, oder in stiller, einsamer Erwägung stets von Neuem schöpfen, den die heilige Kunst in ihren Gebilden ihm entgegenbringen soll. In solchem Sinne hatte Ahles Vorgänger, Johann Eccard, sein unvergleichliches Lied geschaffen:

Mein' schönste Zier und Kleinod bist
Auf Erden du, Herr Jesu Christ ꝛc.

und halten wir beide Lieder gegen einander, das des früheren und des späteren Meisters, der in dem seinigen eine nicht geringe Gabe bewährt, so erkennen wir recht lebhaft, einen wie großen Umschwung die heilige Tonkunst in noch nicht ganz hundert Jahren seit den Zeiten jenes ersten erfahren hatte. Man darf in Ahle's Liede wohl eine nahe Andeutung, vielleicht ein Vorbild, jener Melodieen der sogenannten pietistischen Zeit finden, in denen die alte Tapferkeit der Singweisen des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung einem leidenschaftlich-sinnlichen, oder spielend-tändelnden Ausdrucke gewichen ist, der, wie wir später sehen werden, nicht allein durch die Sinnesweise der sogenannten Pietisten, sondern auch die gesammte Entwicklung der Tonkunst in jenen Tagen, und ihre Rückwir-

kung besonders begünstigt wurde. Es knüpft sich so mancher Faden an des jüngeren Ahle Bestrebungen, der in späterer Zeit erst wieder erkennbar wird, er lebt in ihr mittelbar durch seine Einwirkung auf sie fort, wenn also auch die evangelische Kirche nicht eines Nachlasses gleich dem durch andere Meister auf sie vererbten von ihm sich zu erfreuen hat, so war es doch unerlaßlich, ihm eine nähere, in das Einzelne gehende Betrachtung zu widmen.

Was wir an seiner Urania, die, dem Titel nach „geistliche Lenzen- und Liebeslieder" enthält, etwa entbehren möchten, können wir aus dem eben besprochenen Gesange ahnen; seine um ein Jahr zuvor erschienene Polyhymnia, welche zwölf vierstimmige Fest-, Lob- und Danklieder enthält, ist, der Zeit nach, das nächste seiner Werke, dessen Anschauung mir gewährt war. Sie kam zu Mühlhausen im Verlage Reinhart Grunenschneiters mit Johann Hüters (seligen) Schriften gedruckt, um 1678 heraus, gewidmet durch den Verleger dem Caspar Adam von Berlepsch auf Teuchern, Seebach und Hennigsleben, „Churmainzisch hochansehnlich bestaltem Cammerjunker" und dessen drei Söhnen, Heinrich, Hartmann und Willibald Adam. Die Genossen der Unsterzunft sind mit Ehren- und Liebesgedichten bei diesem Werke nicht zurückgeblieben. In einem kreisförmig gedruckten Gedichte von vier Strophen, so daß um einen gemeinsamen Mittelpunkt die erste Strophe den äußersten, und in unmittelbarer Folge fortgehend die vierte den innersten Kreis bildet, rühmt „Anthognostes" die edle Gleichheit unter den Gliedern dieses Vereines, indem er sie auch äußerlich, bildlich darzustellen sucht; „Melirio" preis't die Verschwisterung der Dicht- und Singekunst in seinem Helian; „Asteus" lehrt uns, daß dieser Genossenschaftsname durch Versetzung der Buchstaben des Namens Ahlenius entstehe, und macht uns bemerklich, daß Ahl nicht ein Aal sei, sondern von der Sonne „ἥλιος" stamme; Anderes dichten in ähnlichem Tone Muserastes, Philidemon, Thaumastes. Am Schlusse läßt der Autor selber mit einem Nachworte sich vernehmen, in welchem er des Beifalls gedenkt, den die Bet-, Buß- und Sterbelieder seiner Melpomene gefunden, weshalb er denn die schon damahls verheißenen und oft von ihm begehrten Fest-, Lob- und Danklieder in der jetzt mitgetheilten Polyhymnia dem Leser biete, und die geistlichen Lenzen- und Liebeslieder der Urania verheiße.

Die Polyhymnia enthält, wie schon bemerkt, vier Lieder, die in den früheren Musen der Mayenlust mit bloßer Baßbegleitung erschienen waren, nun in 4stimmigem Tonsatze; leicht könnte es seyn, daß auch die Urania eben daher andere aufgenommen, und sie in dieser veränderten, mehr ausgebildeten Gestalt wiedergegeben hätte.

Wir können dieses nur als eine, nicht unwahrscheinliche Vermuthung aufstellen, zu der das jetzt vorliegende Werk uns Veranlassung giebt. Dieses beginnt mit den Festliedern, die, wie alle uns hier gebotenen, von Ahle auch gedichtet sind. Er besingt zunächst das Weihnachtsfest:

Was glimmert und schimmert so lieblich von ferne,
Wie, sind es die Sterne?
Kann also sich schmücken und blicken in Pracht
Die Sonne der Nacht?
Mit nichten! es pranget ein' andere Sonne,
Sothanig mit Wonne,
Es strahlet und prahlet ein anderer Stern
So treflich von fern ꝛc.

Diesem Liede folgt ein „Loblied des süßen Jesu Namens, auf das Fest der Beschneidung zu singen"; ein „Danklied für das Leiden und Sterben Christi"; ein Osterlied:

Heute soll Freude verjagen das Plagen,
Heute soll weichen das Zagen und Klagen,
Heute soll fröhlich seyn alles was lebt,
Webet und schwebt!

Es erscheinen nun das Himmelfahrts- und Pfingstlied, die wir in der Mayenlust schon trafen; ein Loblied der heiligen Dreieinigkeit; ein Salomonisches Lentzen- und Liebeslied, zu singen auf das Fest der Heimsuchung Marien, nach dem 2ten Capitel des Hohenliedes, wohl das beste dieser Sammlung:

Auf o Freundin, meine Wonne*),
Auf o Schöne, meine Sonne,
Auf mein Lieb', und komm zu mir!
Komm, der Winter ist vergangen,
Komm, der Lenz beginnt zu prangen,
Mit der bunten Blumen Zier!

Ein Danklied nach dem Abendmahl, ein Lied über den 100sten Psalm, reihen sich diesem an: den Beschluß machen das Lied über den 150sten Psalm und das Abendlied, die wir aus der Mayenlust bereits kennen.

Wie wenig diese Lieder für kirchlichen Gebrauch geeignet seien, zeigen die mitgetheilten Strophen, deren gekünstelter Bau ohnehin dem Volkstone fremd ist. Die des Heimsuchungsliedes macht davon allerdings eine Ausnahme; sie lebt in den Liedern „Alles ist an Gottes Segen" und „O wie seelig sind die Seelen" noch fort in dem evangelischen Kirchengesange, wie sie denn, gleich ihrem Liede, einfach und faßlich ist. Nur ist dieses selbst (eine poetische Umschreibung des Hauptinhaltes von dem 2ten Capitel des Hohenliedes) seinem Inhalte nach zu sehr als bloßes Liebeslied gefaßt, und hat nur durch die Erinnerung an seine Quelle eine geistliche Färbung, als daß es passend seyn könnte im Munde der Gemeine. Seine Melodie, und die des Danksagungsliedes für Christi Leiden

Wie soll ich dich doch immer gnugsam preisen
Für deine Schmach und Pein, o Jesu Christ,
Wie soll ich dir doch satten Dank erweisen,
Daß du, mein Gott, für mich gestorben bist**)

möchten in ihrer schlichten Einfalt und Lieblichkeit, die dennoch einen gewissen Reichthum der Modulation nicht ausschließt, die vorzüglichsten der Sammlung seyn. Friede und stilles Genügen sprechen sich aus in diesen Tönen, aber auch Weichheit, weltliche Durchsichtigkeit, die dem geheimnißvollen Ernste des kirchlichen Gesanges nicht zusagt. Daß heilige Anmuth mit ihm gar wohl vereinbar sei, lehren uns Eccards Festlieder; hier ist sie nicht erreicht. Auch der letzte Anklang an kirchliche Tonart ist in diesen Singweisen und Sätzen Johann Georg Ahles verhallt, Melodie und Harmonie sind

*) S. Beispiel Nr. 138.

**) Die wechselnde Stellung elf- und zehnsylbiger Zeilen in 4zeiligem iambischem Maaße, wie sie hier erscheint, finde ich sonst in keinem Kirchenliede, obgleich beiderlei Zeilen in anderer Stellung nicht selten in dergleichen vorkommen.

durchaus in modernem Sinne gebildet, ja, unbedeutende Ausnahmen nicht gerechnet, mit einem Geschick, das darauf deutet, der Meister fühle in einer solchen Behandlung sich vollkommen heimisch. Das trochäische und daktylische Maaß hat er in den $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ Takt gefaßt, und es ganz nach Art seines Vaters behandelt: Rückungen nach seiner frühern Art kommen hier nicht vor, das Dreieinigkeitslied ausgenommen (Nr. VIII):

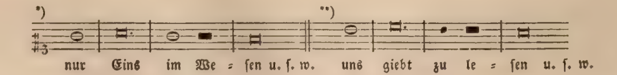
> Der du den Personen nach
> Drei bist, und nur Eins im Wesen,
> Wie dein Wort uns giebt zu lesen

wo der Schlußfall der 2ten*) und 3ten**) Zeile uns Etwas Ähnliches zeigt. Ob man zu des Meisters Zeiten eines dieser Lieder vom Kirchenchore herab gehört habe, wissen wir nicht; jetzt scheinen sie in seiner Vaterstadt ganz vergessen zu seyn.

Es bleibt uns nun, da die andern Werke Johann Georg Ahles nicht mehr aufzufinden gewesen sind, nur sein Unstruthischer Apollo zu betrachten allein übrig, der zu Mühlhausen 1681, gedruckt bei Johann Hüters Wittwe erschien, „begreifend zehn sonderbare Fest-, Lob-, Dank- und Freudenlieder.“ Sie heißen „sonderbare“, weil sie bei Gelegenheit besonderer festlicher Veranlassungen gedichtet und gesetzt sind; doch sind wohl der Lieder zehn, nicht aber der Melodieen und Tonsätze, deren nur fünf uns geboten werden. Denn jedem Gelegenheitsliede folgt eine Umdichtung desselben in ein kirchliches Festlied, oder für eine andere feierliche Gelegenheit, unter Beibehaltung der Strophe desselben, so, daß seine Melodie auch zu diesem zweiten gebraucht werden kann. Die ersten drei Sätze (für die ersten sechs Lieder) haben fünfstimmige Einleitungen für zwei Trompeten und drei Posaunen, dem fünften geht ein Vorspiel für zwei Geigen und Baß voran, nur dem vierten mangelt ein solches, der Meister überläßt der Wahl eines Jeden, welches der anderen Vorspiele er ihm voranstellen wolle. Der Gesang geht bei keinem Satze über die Zweistimmigkeit hinaus, bei dem letzten ist er nur einstimmig.

Das erste Lied ist auf Veranlassung des Freudenfestes bei der Geburt des Erzherzogs Joseph, nachmahligen Kaisers Joseph des Ersten (1678) gedichtet, und ihm folgt, auf dieselbe Melodie zu singen, ein Freudengesang auf die Zukunft unseres Heilandes. Das dritte nennt sich: „Pindarisches Friedenslied, als allhier am 30sten Wintermondes im 1679sten Jahre das Fried und Freudenfest hochfeierlich begangen wurde, dem großen Friedens-Gotte zu schuldigsten Ehren frölich angestimmet &c.“, und stellt, in zwei trochäischen 12zeiligen Strophen, Satz und Gegensatz gegenüber; der achtzeilige Aufgesang dieser Strophen wird von einer, der 4zeilige Abgesang von einer zweiten Stimme, im Wechselgesange vorgetragen, und beide vereinen sich in einem zehnzeiligen, daktylischen Nachsatze zu zweistimmigem Gesange. Umgedichtet ist dieses Lied in dem 4ten zu einem „Pindarischen Krieges- und Siegesliede auf das Fest des Erzengels Michaels.“ In dem Wechsel längerer und kürzerer, reimender Zeilen, wie wir dergleichen bereits in den früher mitgetheilten Strophen fanden, hat Ahle als Dichter wie Sänger hier einen eigenthümlichen Reiz gesucht. Das 5te und 6te Lied sind beide

---



Gelegenheitsgesänge für ganz ähnliche Veranlassungen. Das fünfte „ein Lob- und Danklied als in hiesiger (zu Mühlhausen) im Brückenhofe gelegener Kirche der Marien Magdalenen, nach Ausbau und Verbesserung derselben, den 22 Heumond verwichenen 1680sten Jahres der Gottesdienst zum erstenmahl wieder gehalten wurde"; das sechste ein „freudiges Dank- und Loblied auf der Mühlhauser Freischule Jubelfest, das man am 27sten Maitag des 1678sten Jahres hochfeierlich beging." Das achte, ein „Sapphisches Freudenlied auf unser Poperodisches Brunnenfest, das man jährlich kurz nach Pfingsten zu feiern pfleget", hat durch Umdichtung in ein Psalmlied (über den 117ten Psalm) eine allgemeinere Bedeutung erhalten:

Lobet den Herren allzumahl ihr Heiden,
Singet und klingt ihm je mit Lust und Freuden!
Rühmt ihn ihr Völker hoch mit Jubelschalle
Danket ihm alle!
Denn er läßt seine Güte nimmer alten,
Seine Genade auch stets ob uns walten,
Ja! man wird seine Treu und Wahrheit sehen
Ewig bestehen!

Das sapphische Maaß, das eine, bei Gelegenheit des Brüderliedes: „Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen" von uns betrachtete Melodie in rhythmischem Wechsel dargestellt hatte, das späterhin Joh. Herrman Schein durch leichte Umgestaltung dieser Singweise in größere melodische Ebenmäßigkeit hineinzubilden gesucht, finden wir, ganz taktgemäß, hier in den triplirten Rhythmus von Sechsvierteln gefaßt, worin die Zwei durch die Drei, das Gerade durch das Ungerade gegliedert wird. Wir theilen diese neue Melodie mit*) zur Vergleichung mit jenen frühern. Zwar ist zu bezweifeln, daß sie jemahls kirchlich geworden sei, doch würde ihr tanzender Schritt allein in der nächstfolgenden Zeit sie von der Kirche nicht ausgeschlossen haben, in welche so manche andere, ihr darin ähnliche, damahls Eingang fand. Das neunte, vorletzte, Lied, war für den gewöhnlichen Kirchgang des neuen Raths am 3ten Januar 1680 gedichtet; seine Umbildung, derselben Melodie angepaßt, gestaltet es zu einem „Dank- und Wunschliedlein, verfasset aus den Worten Sirachs: nun danket alle Gott," das an frommer Innigkeit und kräftiger Zuversicht zwar nicht dem bekannten Liede Martin Rinckarts gleichkömmt, so wenig als seine Singweise die durch die ganze evangelische Kirche hintönende Melodie Johann Crügers erreicht, aber in seiner gedrängteren Fassung von nur zwei Strophen doch zu den herzlicheren und besseren Liedern des Dichters gehört.

Bis hieher reicht die mir gewährt gewesene eigene Anschauung der tonkünstlerischen Thätigkeit Johann Georg Ahles, und seiner mittelbaren Einwirkung auf den Kirchengesang späterer Tage. Was von seiner geschichtlichen Stellung zu seiner Vergangenheit, Gegenwart, Folgezeit zu sagen war, hat bei Gelegenheit seiner einzelnen Werke bereits seine Stelle gefunden. Wir gehen nunmehr zu einem anderen Meister über, der, wenn auch vielleicht kein Thüringer — wovon wir nicht unterrichtet sind — doch geraume Zeit in Thüringen thätig war; den wir, gleich dem älteren Ahle, auf Hammerschmidt gründen müssen; der früher Empfangenes dann nach Süddeutschland übertrug, und den wir

*) S. Beispiel Nr. 139; zugleich gegen das unter 108 mitgetheilte.

als Zeitgenossen beider Ahle, ja, beider Lebenszeit in der langen Dauer seines Daseyns und seiner Thätigkeit umfassend, und aus gleicher Quelle mit ihnen getränkt, wohl berechtigt sind der Reihe thüringischer Meister beizugesellen, und sie mit ihm zu beschließen.

7. Wolfgang Carl Briegel.

Wolfgang Carl Briegel wurde um 1626, nur ein Jahr später als Johann Rudolf Ahle, geboren; sein Geburtsort ist uns nicht genannt, und von seinen früheren Verhältnissen wird uns gelegentlich nur erzählt, daß er in jüngeren Jahren Organist in Stettin gewesen sei. Unter den älteren mitlebenden Meistern hat er vorzüglich Heinrich Schütz und Hammerschmidt nachgestrebt; von seinen Altersgenossen hat ihn Johann Rudolf Ahle vielfach berührt. Doch hat er um mehr als 36 Jahre diesen beliebten Tonkünstler noch überlebt, ja, ein hochbejahrter Greis, selbst über das Leben dessen Sohnes, Johann Georg, mit seiner Thätigkeit hinausgereicht. Schütz war schon in reifem Mannesalter, ein und vierzig Jahre alt, als Briegel das Licht erblickte, und als Künstler in Deutschland und Italien hochgeehrt; Hammerschmidt, ein Jüngling von funfzehn Jahren um jene Zeit, war damahls freilich noch unbekannt, aber als Briegel, ein Sechsundzwanzigjähriger, mit seinem ersten Werke hervortrat, war er bereits berühmt und gefeiert. Nach Gerber*) wären Briegels „Geistliche Arien und Concerten," welche zu Erfurt um 1652 erschienen, das erste Werk gewesen, das er öffentlich gemacht, nachdem er etwa seit zwei Jahren zu Gotha das Amt eines Hofkantors im Dienste Herzog Ernsts des Gottseeligen bekleidet hatte. Sein gefälliger Gesang, die Gabe großer Leichtigkeit des Hervorbringens, die ihn auszeichnete, machten ihn bald beliebt, und gewannen ihm einen weiteren Wirkungskreis; sechs Jahre später, auf dem Titel seines 1658 zu Gotha (im Selbstverlage) erschienenen „Musikalischen Rosengartens" nennt er sich schon „der Musik Director auf dem Fürstlichen Hause Friedenstein." Um 1660, in eben dem Jahre, als Johann Rudolf Ahle mit dem ersten Zehn seiner geistlichen Arien hervortrat, ließ auch er ein Werk gleichen Namens erscheinen, das er der Gemahlin seines Herrn, der Herzogin Elisabeth Sophie, zueignete; ob jenem Meister nachstrebend, ob ihm vorangehend, würde sich nur durch die Tage der Zueignungen entscheiden lassen. Doch ist das Erste wahrscheinlicher, da die Widmung Johann Rudolf Ahles schon am 9ten April 1660, in der Mitte der ersten Hälfte dieses Jahres, geschrieben ist. Ein zweites Zehn folgte in dem nächsten Jahre; später „Lob-, Bet- und Danklieder (1663)", beide Werke in Mühlhausen, unter Ahles Augen gedruckt, und „Buß- und Trostgesänge" (1664 zu Gotha). Diese Werke, in denen Briegel dem geistlichen Liedergesange in der vornehmlich durch Ahle beliebt gewordenen Form der Arie seine Thätigkeit widmete, sind mir unbekannt geblieben; doch darf ich aus ihren Titeln schließen, daß sie einfacher gewesen, als die Arien Ahles, da sie nur für eine bis zwei Singstimmen gesetzt, und mit Ritornellen für zwei (oder nach Belieben mehrere) Geigen versehen sind. Wir dürfen annehmen, daß es Briegels Absicht gewesen sei, die Gunst seiner fürstlichen Gönnerin dadurch zu gewinnen, daß er, auf jenem eben erst eröfneten Wege fortgehend, die Erstlinge dessen, was ihm dort gelungen war, ihr darbrachte, und in einer Gestalt, wie dieselben leichter noch zur Ausführung gebracht werden konnten, als die neuesten Hervorbringungen seines Vorbildes, des nahe benachbarten

*) N. L. I. Col. 513.

Meisters in Mühlhausen. Eben die Leichtigkeit, womit er schuf, seine große Fruchtbarkeit, und die Fähigkeit, in einer jeden Form bald heimisch zu werden, befähigten ihn mehr als jeden Andern zu einem Wetteifer, bei welchem die schnelle Nachfolge oft entscheidet, und örtlich mindestens den Nebenbuhler überholt. Die Rüstigkeit, mit der Briegel überall neue Formen ergriff, daran fortbildete, durch seine nicht geringen Gaben begünstigt, eine gewisse Frische, an der sich die Freude an dem Hervorbringen beurkundet, bilden sein eigenthümliches Verdienst, wenn er auch nicht zu den tief einwirkenden Erfindern gerechnet werden darf. Zwanzig Jahre mindestens wird er in Gotha gewirkt haben, denn er mag bereits um 1650 sich dort befunden haben, und seine zwölf madrigalischen Trostgesänge zu 5 bis 6 Stimmen sind noch daselbst 1670 erschienen, während spätere Werke von 1672 ab in Frankfurt am Main, Darmstadt, Gießen, herausgekommen sind. Darüber mangeln uns indeß Nachrichten, ob er bis zu dem Tode Herzogs Ernst von Sachsen Gotha (1675) in dessen Diensten geblieben sei, oder sie früher schon verlassen, und die Bestallung des Landgrafen Ludwigs des 6ten von Hessen-Darmstadt als Capellmeister angenommen habe. In diesem Amte verblieb er bis an sein Ende, jenem Fürsten, und dessen Nachfolger, dem 7ten desselben Namens, dienend. Wann er mit Tode abgegangen sei, ist uns nicht berichtet: noch 1709, ein drei und achtzigjähriger Greis, war er am Leben, und selbst rüstig im Hervorbringen, wenn auch des nahen Endes eingedenk; er ließ damahls seinen „letzten Schwanengesang, in 20 Trauergesängen zu 4 und 5 Stimmen", zu Gießen erscheinen.

Walter hat uns acht Werke aufgezeichnet, welche Briegel während seiner Amtsführung zu Gotha herausgegeben, und deren sechs, die er als landgräflich hessen-darmstädtischer Capellmeister hat erscheinen lassen; die Titel von zehn anderen fügt Gerber*) noch hinzu, so daß uns 24 Werke im Ganzen als die seinigen genannt sind. Die meisten sind geistlichen Inhalts unter anspruchvollen Titeln, als Musikalischer Rosengarten (1658), Evangelischer Blumengarten (1660), Musikalische Trostquelle (1679), Musikalischer Lebensbaum (1680), Evangelischer Palmzweig (1684), Evangelische Davidsharfe (1685), Evangelisches Hosianna (1690), Geistliche Lebensquelle u. s. w., doch fehlt es auch nicht an Paduanen, Gaillarden, Balletten, Couranten (1652), Intraden und Sonaten (1669), Musikalischem Tafelkonfekt in lustigen Gesprächen und Concerten (1672), Musikalischen Erquickstunden sonderlich lustiger Capriccien (1680) u. s. w., die zwischen jenen ernsthaften Gesängen lebenslustig hervortauchen. Nur sechs seiner geistlichen Werke kenne ich aus eigener Anschauung, doch sind es deren aus allen Zeiten seiner künstlerischen Wirksamkeit, und sie genügen vollkommen für unsern gegenwärtigen Zweck. Sie lehren uns ihn in allen Richtungen seiner Thätigkeit für kirchlichen Kunstgesang kennen; der Antheil endlich, den er an der Herausgabe des großen Darmstädtischen Cantionals (1687) genommen, zeigt ihn uns auch um den Kirchengesang der Gemeine bemüht.

Wenig nur ist zu sagen über seinen „Musikalischen Rosengarten, gezieret mit Lob-, Bet- und Dankliedern, in Concerten rc. gepflanzt und herworgegeben rc.", der, drei Gebrüdern Grafen Reuß von Plauen gewidmet, zu Gotha, durch Johann Michael Schall gedruckt, in des Meisters Selbstverlage (1658) erschien. Die 14 Sätze über geistliche Texte zu drei bis neun Stimmen, die er enthält, unterscheiden sich von anderen jener damahls beliebten Form in keiner wesentlichen Beziehung; der letzte derselben über die Weise des Liedes „Nun lob mein Seel' den Herren" zeigt eine Behandlung, wie sie etwa

*) N. L. l. Col. 513. 514.

auch von Hammerschmidt hätte herrühren können, dem Briegel wohl in diesem Werkchen mit Bewußtseyn und Absicht nachgegangen ist. Wichtiger sind seine „Evangelischen Gespräche auf die Sonn- und Hauptfesttage." Sie erschienen in zwei Theilen, beide zu Mühlhausen durch Johann Hüter gedruckt, im Verlage des Buchhändlers Thomas Matthias Götze zu Frankfurt; der erste durch die Widmung vom 2ten December 1660 „Bürgermeistern und Rath der vornehmen berühmten Handelsstadt Leipzig," der zweite am Tage Pauli Bekehrung des Jahres 1662 eben jenen Vätern „des h. Römischen Reichs Stadt Nürnberg" von Gotha aus zugeeignet. Der frühere Theil enthält zwei und zwanzig Sätze, welche die Zeit vom ersten Advent bis Sexagesimä befassen, der spätere eben so viel für den Zeitraum von Quinquagesimä bis Pfingsten, zu 4 bis 10 Stimmen „in heut gebräuchlicher Concert Art gesetzt." Hier finden wir, wie auch schon der Titel andeutet, die Form der musikalischen Kirchenjahrgänge, wie sie späterhin sich eigenthümlich ausbildete, schon bestimmt ausgeprägt. Sprüche der Schrift, theils aus den Sonntags- oder Fest-Evangelien, theils darauf bezügliche des alten Testaments, zumahl aus den Propheten und Psalmen, sehen wir mit Strophen mehr oder weniger bekannter geistlicher, oder auch Kirchenlieder in Verbindung gebracht, in mannichfacher tonkünstlerischer Behandlung. Wir wählen aus jedem beider Theile ein Beispiel, um diese anschaulich zu machen. Der 3te Satz des ersten Theiles, für den 3ten Adventssonntag bestimmt, beginnt mit den Worten des Jesaias (Cap. 64. V. 1) „Ach daß du den Himmel zerrissest, und führest herab!"*) Zwei Paaren gleicher Stimmen sind sie zugetheilt, die sie im Wechselgesange hören lassen; zwei Sopranen zuerst, dann zwei Tenoren, die sich gleichmäßig, meist in Terzenfolgen, fortbewegen, nicht ohne das Streben nach Wortausdruck im Einzelnen, wie dieses der Sprung in die Tiefe, um eine kleine Septime in der höheren, um eine große in der tieferen Stimme, zu dem Worte „zerrissest" deutlich zeigt, und das stufenweise Hinabgleiten bei der Stelle „führest herab". Diese Wechselgesänge sind nur durch eine Baßgeige begleitet; nach ihnen tritt der Singbaß ein mit den Trostworten desselben Propheten (Cap. 35. V. 4. 5. 6.) „Seid getrost, fürchtet euch nicht; sehet euer Gott kommt zur Rache; Gott, der da vergilt, kommt Euch zu helfen." Diese Worte sind als dreistimmig begleitete Arie behandelt, indem 2 Geigen neben der Grundstimme dem Gesange sich anschließen; die Instrumente führen, nachtönend, eingreifend in Nachahmungen, ein lebendiges Gespräch mit diesem, feurig und kräftig. Unmittelbar schließen sich daran einige Takte begleiteten Recitativs: „Alsdann werden der Blinden Augen aufgethan werden, und der Tauben Ohren werden geöfnet werden"; dann kehrt die Arienform wieder zu den Schlußworten: „Alsdann werden die Lahmen löcken wie ein Hirsch, und der Stummen Zunge wird lobsingen," welche in der Singstimme mit einem breit austönenden, verlängerten Rhythmus im $\frac{3}{2}$ Takt enden, der bis hieher durch den ganzen Satz, das unterbrechende Recitativ ausgenommen, festgehalten war, in den Geigen mit kühn und frisch aufstrebenden Nachahmungen. Die nun folgende fünfstimmige Behandlung (oder achtstimmige, wenn wir die 3 begleitenden, wesentlich eingreifenden Geigeninstrumente mitrechnen) der schönen alten Weise des Liedes: „Herr Christ der einig' Gott's Sohn," womit das Ganze schließt, ist bemerkenswerth. Man kann sie in ihrer Art nicht eben neu nennen, denn Ähnliches finden wir schon in Michael Prätorius Polyhymnia und seinem Puericinium, bei Heinrich Schütz, bei Hammerschmidt, und es ist auch nicht zu leugnen, daß Briegel in deren Fußtapfen getreten ist. Aber er hat es auf eigenthümliche Weise gethan,

---

*) S. Beispiel Nr. 140.

im Zusammenhange mit der Behandlung der vorangehenden Schriftworte, in bestimmter, auch innerer Beziehung auf das Ganze. Weder eine gelehrte Durchführung der Choralweise hat er geben wollen, noch eine blos zierlich verbrämende; was er gegeben, mögen wir, für sich betrachtet, als einen mehrstimmigen Satz über eine Kirchenmelodie vielleicht nicht billigen, als ein Ganzes mit dem Übrigen dürften wir es dann nur verwerfen, wenn wir überhaupt die gesammte Aufgabe, die er sich gestellt, nicht anerkennen wollten. — Die hier gesungene Strophe des Liedes ist dessen 4te:

Du Schöpfer aller Dinge,
Du väterliche Kraft,
Regierst von End' zu Ende
Kräftig aus eigner Macht;
Das Herz uns zu dir wende,
Und kehr ab unsre Sinnen,
Daß sie nicht irrn vor dir.

Sie schließt sich dem Gebete an, womit das Ganze beginnt, den Trostesworten, welche darauf erwiedert werden, sich dieselben zueignend, die kräftig erhebende Verheißung des Herrn freudig preisend im Namen der Gemeine, und daran das Gebet knüpfend um eine Sinnesrichtung, um einen Beistand von Oben, der sie unverbrüchlich in seiner Gemeinschaft erhalte. Die innere Beziehung zu dem Vorangegangenen ist hienach klar, so wie auch die Wahl einer Kirchenmelodie die Absicht des Meisters, den Kunstgesang mit dem Gemeinegesang in lebendige Verbindung zu bringen, nicht verkennen läßt. Allein dieses geschieht nicht in dem Sinne, daß nun die Gemeine selber hier mit einstimmen sollte; sie soll nur die ihr bekannte und liebgewordene Weise auch in der neuen Form, in welche sie, ihre harmonische Grundlage beibehaltend, umgewandelt ist, in dem Gesange des Chores wiedererkennen, ihre Durchführung in einer beliebten Setzweise als genau zusammenhängend empfinden mit der des Gebetes und der Verheißung, an welche sie sich reiht. Denn beiden ist sie durchaus gleichartig geordnet. Wie in dem beginnenden Gebete wechselt hier ein Paar hoher und eines tiefer Stimmen — zwei Soprane und Tenore — mit einander; die Grundstimme tritt ihnen entgegen, ebenmäßig mit den begleitenden Instrumenten wetteifernd, sich ihnen anschließend, wie in der, dem Gebete folgenden Verheißung. Die einzelnen Wendungen der Melodie erscheinen zerstückt, durch Auszierungen verhüllt, aber sie sind bei dem frischen Fortschritte des Ganzen doch erkennbar, sie walten als Grundformen durch das Ganze vor. Die heilige Feier, die tiefe Andacht, wie sie aus Eccards fünfstimmigem Satze über diese Singweise hervorleuchten, vermissen wir freilich, aber die Auffassung des späteren Meisters war auch nicht dahin gerichtet, ein solches Ziel zu erreichen. Jene, den ältesten Zeiten des evangelischen Kirchengesanges angehörige, aus dem Volksgesange in eigenthümlich-geistlicher Würde hervorgebildete Melodie, sollte in die beliebt gewordene Arienform umgebildet, in ihrer Durchführung der Concert-Art genähert, als ein ganz Neues erscheinen, nicht ernst daherschreitend, sondern bewegt und wie neu gekräftigt, ein Bild der Erhörten, Getrösteten, lebensmuthig in das Leben Zurückkehrenden. Dabei ist freilich die Melodie nicht mehr um ihrer selbst willen die Aufgabe des Tonkünstlers gewesen, sie ist ein Mittel geworden, eine andere zu lösen. Sie hat dem aus ihr neu Hervorgebildeten nur die allgemeinen Grundzüge, die durch den Gang der Harmonie bedingte Färbung gegeben. An sie, als erwünschte Veranlassung, ist der Ausdruck einer besonderen Stimmung des Gemüthes geknüpft worden, wie hundert Jahre zuvor man der Kirchenweisen sich bediente, um ein Gewebe künst-

licher Stimmenverflechtung aus ihnen zu entwickeln. Wie nun damahls auf diesem Wege manche, selbst entstellende Veränderung sich einschlich in diese Weisen, je nachdem das Bedürfniß des Satzes, der Zusammenhang und das innere Verhältniß eines solchen Gewebes sie erheischte, so veranlaßte diese neuere Art des Durchführens eine völlige Auflösung ihres inneren Baues, eine Lähmung ihres kühnen und kräftigen Fortschrittes, eine Verweltlichung, die zuletzt ein gänzliches Ausarten zur Folge hatte. Von der Schuld an einem solchen können wir Briegel nicht freisprechen, wenn wir auch in diesem einzelnen Falle seine künstlerische Absicht erkennen, ja, seine Auffassungsweise als eine eigenthümliche zu schätzen wissen.

Aus dem 2ten Theile der Evangelischen Gespräche heben wir das 14te, für den Sonntag Quasimodogeniti bestimmte, hervor, zu 5 Instrumenten und den gewöhnlichen 4 Singstimmen. Die ihm zu Grunde liegenden Worte sind aus dem 20sten Capitel des Evangeliums Johannis vom 19ten bis 29sten Verse genommen. Eine kurze 5stimmige Instrumentaleinleitung beginnt, dann hören wir die Worte des Herrn, als er nach der Auferstehung in die Mitte der Jünger tritt: „Friede sei mit Euch! sehet meine Hände, sehet meine Seite rc.“, ohne die verbindenden Worte der Erzählung; das Ganze soll, nach dem Willen des Meisters, als reines Gespräch sich darstellen. Diesen Worten folgt ein dreistimmiger arienhafter Satz von 5stimmigem Instrumentalspiele unterbrochen, fröhlichen, belebten Schrittes:

Die lieblichen Stunden sich jetzo befinden,
Wir wollen dem Trauern uns gänzlich entbinden,
Denn sehet, wie freundlich der Meister uns winket,
Beschauet, wie Christus mit Strahlen herblinket.
Ihr Christen zerreißet der Traurigkeit Band,
Die Sonne der Gnade ist zu uns gewandt.

Christus hebt nun wieder an: „Friede sei mit Euch! gleichwie mich der Vater gesandt hat, so sende ich Euch! nehmet hin den heiligen Geist! welchen ihr die Sünden erlasset, denen sind sie erlassen, und welchen ihr sie behaltet, denen sind sie behalten!“ Diese Worte sind recitativisch gefaßt: die früheren waren es mehr rhythmisch, auch dadurch einleitend zu dem folgenden Gesange. Abermahls tritt, in dem Rhythmus des vorangegangenen Instrumentalsatzes ($\frac{3}{2}$), ein Zwischenspiel ein; ihm antworten die Jünger: „Wir haben den Herren gesehen“; dann tönen die Instrumente mit ihnen zusammen, bis auf zwei Schlußtakte. Nun erhebt sich, recitativisch, die Stimme des zweifelnden Thomas: „Es sei denn, daß ich in seinen Händen sehe die Nägelmahl, und lege meine Finger in die Nägelmahl, und meine Hand in seine Seite, so will ich's nicht glauben.“ Die Instrumente lassen sich wiederum hören wie zuvor: der Herr tritt ein, und nachdem er das „Friede sei mit Euch“ gesprochen wie im Eingange des Ganzen, wendet er sich, in recitativischem Gespräch, zu Thomas mit den Worten des 26sten, 27sten, 28sten Verses in dem angegebenen Capitel. Seine Schlußworte (dem 29sten Verse gemäß): „Seelig sind die da nicht sehen und doch glauben“ bilden einen kurzen liedhaften Satz im Rhythmus der Vor- und Zwischenspiele der Instrumente, der aber nur von der (bezifferten) Grundstimme begleitet wird, und mit dessen Schlusse erst die Instrumente wieder mit einem ähnlichen Nachsatze eintreten. Das Ganze endet mit einem 4stimmigen Chor über eine vierzeilige Strophe:

Ach sieh nur an den Helfersmann,
Der dich mit seinen Wunden
Gebracht zur Huld, und deiner Schuld
Dich gnädig hat entbunden.

Eine liedhafte Weise liegt ihm zu Grunde, mannichfach melodisch auseinandergebreitet. Er beginnt dreistimmig, für Gesang allein, und zwar so, daß die beiden höheren Stimmen der dritten, ihnen nachtretenden, sie nachahmenden, gegenübergestellt sind, doch in der Art, daß diese letzte in ihren zweistimmigen Gesang eingreift und so dennoch stets eine dreistimmige Harmonie vernommen wird. Dann aber gesellt sich die 3te Stimme dauernd den beiden höheren, und es tritt ein ähnliches Verhältniß ein zwischen diesen dreien und der, den fünfstimmig zusammenwirkenden Instrumenten gesellten Baßstimme; nur daß hier nicht sowohl Eingreifen stattfindet, als Wechsel des Gesanges und Spieles, indem erst bei den Schlußworten: „Dich gnädig hat entbunden" Alles im Vereine zusammenklingt. Diese Art des Gespräches waltet durch das ganze Werk vor. Hier, in dem eben betrachteten Satze, ist es ein Gespräch, das aus einem Vorgange der heiligen Geschichte unmittelbar sich entwickelt, und dem der Chor, die Gemeine vertretend, betrachtend, theilnehmend, sich gegenüberstellt: in dem zuvor besprochenen waren es einzelne, auf einander bezügliche Sprüche, in Gebet, in Verheißung, mit dem Verse eines Kirchenliedes endend; dabei waltet aber, wie wir gesehen, zugleich in tonkünstlerischem Sinne ein Gespräch ob, durch mannichfach geordneten Wechselgesang der Stimmen und Wechselspiel der Instrumente. Es ist nicht eine neue Form, die uns hierin begegnet; Ähnliches fanden wir, — vieler Andeutungen, selbst bei den älteren Meistern des 16ten Jahrhunderts nicht zu gedenken, — bereits bei Melchior Frank, Heinrich Schütz, Hammerschmidt, Ahle; aber es bildet sich hier immer eigener aus, poetisch wie musikalisch, es wird zu einer bestimmten Form für den sonn- und festtäglichen, geistlichen Kunstgesang, die hier in ihren frischesten Zügen erscheint.

Eines ausführlicheren Berichtes über die anderen Werke Briegels wird es nicht weiter bedürfen, als sofern sie uns eine fernere Entwickelung und Feststellung dieser, in ihnen allen vorwaltenden Form zeigen. Im Jahre 1666 erschien zu Gotha, im Verlage Salomon Reyhers, durch Michael Schall gedruckt, der erste Theil seines „Evangelischen Blumengartens über die Sonn-, Fest- und Aposteltage mit 4 Stimmen auf leichte Madrigalische Art, sampt einem Generalbaß, so doch in Mangelung eines Orgelwerks ausgelassen werden kann, gesetzt und hervorgegeben ꝛc." Im Style ist dieses Werk von dem eben zuvor beschriebenen dadurch unterschieden, daß hier wieder auf die ältere Setzweise zurückgegangen wird, zufolge deren, ohne Hülfe einer ausfüllenden Grundstimme, lediglich durch die zusammenwirkenden Singstimmen, die volle Harmonie dargestellt wird. Diesem ersten Theile, der in 18 4stimmigen Sätzen den Abschnitt des Kirchenjahres vom Advent bis Quinquagesimä umfaßt, folgte noch in demselben Jahre ein zweiter, 19 vier- bis 5stimmige Sätze enthaltend, und die Zeit von Quinquagesimä bis Trinitatis in sich begreifend: 1667 ein dritter, in 27 ebenfalls 4- und 5stimmigen Gesängen bis zu Ende des Kirchenjahres (von Trinitatis bis zum Advent) reichend. Die 19 4- und 5stimmigen Sätze des vierten und letzten Theiles (1668) sind den Aposteltagen und andern Festen gewidmet. Eine ähnliche Zusammenstellung herrscht auch hier vor, als in den Evangelischen Gesprächen. So hebt der 4te (5stimmige) Satz des 2ten Theiles, für den Sonntag Oculi bestimmt, folgendermaaßen an, nach der, eigentlich dem 21sten Trinitatissonntage bestimmten Epistel (Epheser 6. Vers 12. 13):

> „Wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit Fürsten und Gewaltigen, nemlich mit den Herren der Welt, die in der Finsterniß der Welt herrschen, mit den bösen Geistern unter dem Himmel."

Darauf entgegnet die Grundstimme

„Um deswillen, so ergreifet den Harnisch Gottes!“

Die drei Oberstimmen fallen nun ein mit dem 2ten Verse des lutherischen Liedes: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ in seiner bekannten Melodie, bald in gleichem Fortgange, bald ihre einzelnen Wendungen nachahmend, immer jedoch nicht unzerstückt, indem Worte von besonderem Nachdrucke öfter wiederholt werden:

Mit unsrer Macht ist nichts gethan,
Wir sind gar bald verloren,
Es streit't für uns der rechte Mann,
Den Gott selbst hat erkoren.

Zwischen die erste und zweite Zeile dieser Strophe tönen die genannten Worte hinein: hinter der vierten, der fünften und sechsten, welche ein 2tes Mal wiederholt werden:

Fragst du wer der ist,
Er heißt Jesus Christ

und hinter der siebenten, die sich nach dieser Wiederholung ihnen anschließt

Der Herr Zebaoth

vernehmen wir

„Damit (ihr), wenn das böse Stündlein kommt“

und zu den beiden letzten:

Und ist kein andrer Gott,
Das Feld muß er behalten

ertönt das Übrige des Spruches:

„ihr Widerstand thun, und alles wohl ausrichten, und das Feld behalten möget.“

Ein arienhafter Satz schließt:

Ach liebster Jesu, Höll' und Tod
Bekriegen meine Seele,
Ach Schmerz, ach Angst, ach große Noth!
Wo find ich eine Höle
Darinnen ich des Feindes Tück
Den auf mich angeschürzten Strick
Vorsichtig könne fliehen ꝛc.

wo nun wiederum auf den Erlöser zurückgewiesen wird.

Der 17te (4stimmige) Satz eben dieses Theiles, für das Pfingstfest bestimmt, hält sich an dessen Evangelium (Johannis 14. V. 23—26) in einfach motettenhafter Behandlung, dessen erste 2 Verse dem Gesange zu Grunde legend. Mit Eintritt der Worte: „Solches habe ich zu Euch geredet, weil ich bei Euch gewesen bin“ schweigt die Oberstimme: zu den folgenden, von den tieferen drei Stimmen einfach deklamatorisch vortragenen: „Aber der Tröster, der heilige Geist, welchen mein Vater senden wird in meinem Namen, derselbige wird es euch alles lehren“ tritt sie wieder ein, mit dem 3ten Verse des Liedes: „Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist“, in der alten, unverkürzt, ernst fortschreitenden Melodie des Hymnus Veni Creator:

Zünd' uns ein Licht an im Verstand,
Gieb uns ins Herz der Liebe Brunst,
Das schwach Fleisch in uns dir bekannt,
Erhalte fest dein Kraft und Gunst.

Johann Franks Pfingstlied: „Brunnquell aller Güter" macht den Beschluß, doch nicht in J. Crügers Melodie, sondern einer von Briegel dazu erfundenen, in der mehr arienhaften Art, die er liebt, und die er für die Lieder, mit denen er hier gewöhnlich seine Tonsätze schließt, gern anzuwenden pflegt.

Diese drei Werke sind es, die unter den Früchten von Briegels Wirksamkeit in Gotha allein zu meiner Anschauung gelangten. Von eben so vielen, während seines Aufenthalts in Darmstadt entstandenen, bleibt mir nun noch einige Nachricht zu geben. Im Jahre 1679, im Verlage Otho Fabers, gedruckt durch Henning Müller, Fürstlichen Buchdrucker, erschien, eingeleitet durch einen poetischen Glückwunsch des M. Johann Georg Mettinus, Fürstlich Hessischen Hof- und Stadtpredigers zu Darmstadt, Briegels „Musikalische Trostquelle, aus den gewöhnlichen Fest- und Sonntagsevangelien, auch andern biblischen Sprüchen geleitet, gesprächsweise, mit 4 Stimmen nebst 2 oder 4 Violinen (nach Belieben) sampt dem Generalbaß; zur Ehre Gottes und Erweckung erbaulicher Andacht componirt und hervorgegeben" ꝛc. Sie enthält 65 Tonsätze, vom ersten Adventssonntag bis zweiten Pfingsttag; und ähnlicher Art ist der im folgenden Jahre 1680 eben da in gleichem Verlage und Druck erschienene „Musikalische Lebensbrunn, gequollen aus den fürnehmsten Kern Sprüchen heiliger Schrift über die gewöhnlichen Fest- und Sonntage durchs ganze Jahr. Meistentheils Gesprächsweise eingerichtet, mit 4 Singstimmen, auf 4 Instrumenten pro complemento sampt dem Generalbaß. Nebst einem Anhang etlicher Communion-, Hochzeit- und Begräbniß-Stück. Alles zu Gottes Lob und Ehren, auch zu Erweckung erbaulicher Andacht auf leichte Art componirt und hervorgegeben" ꝛc. So anspruchvoll diese Titel klingen, so belehrt uns doch des Autors Vorwort „an den Günstigen lieben Leser und Musikfreund", daß es damit nicht auf Selbstruhm, sondern den Preis des göttlichen Wortes abgesehen sei. „Alle Saitenspiele (sagt er hier), wenn sie der Kunst nach gerührt und geschlagen werden, belustigen zwar auch, und erfreuen das Herz für sich, ohne Mitgesang der Sprüch' und Lieder. Wenn aber die göttlichen und herzerquickenden Trostsprüche mit darunter gesungen, und angehöret werden, trösten und erquicken sie die Seele; eben als wie eine vor Durst verschmachtete Seele durch einen frischen Trunk Wassers erquicket und gelabet wird. Allermaaßen solche Sprüche anders nichts seynd, als das frische Wasser, dadurch eine jegliche nach Gott durstige Seele wiederum erquicket und zum Leben erhalten wird, das auch einzig und allein herfließet aus dem Brunnen Israels, nämlich dem Wort Gottes, welches aller Seelen Trost und Leben ist. Auf diesen Zweck hab' ich absonderlich bei Herausgebung dieses meines musikalischen Lebensbrunnens gesehen" ꝛc. Später fügt er noch hinzu, daß er, nach dem Wunsche des Verlegers, wie in seiner Trostquelle, durch leichte Behandlung sein Werk auch für kleine Cantoreyen nutzbar zu machen gesucht habe. Der hierin enthaltenen Sätze sind 83 im Ganzen. Die ersten 65 umfassen das gesammte Kirchenjahr vom Advent bis zum 26sten Sonntage nach Trinitatis; die folgenden 6 (66—71) sind Abendmahlsgesänge, andere sechs (72—77) Hochzeitsstücke, die letzten sechs (78—83) Begräbnißlieder für 4 Stimmen, einfach (im gemeinen Contrapunkt) ohne Begleitung gesetzt.

Die meisten der Gesänge für Fest- und Sonntage stellen uns ein Gespräch dar zwischen Strophen aus Kirchenliedern und biblischen Sprüchen. Nur das Fest Mariä Heimsuchung macht hier und in ähnlichen Werken des Meisters eine Ausnahme. In jenen — dem Blumengarten, der Trostquelle — hat Briegel den Lobgesang der Mutter des Herrn, den ersten unter den evangelischen, sich als Aufgabe gestellt; hier (in seinem Lebensbrunn) flicht er mehre Stellen aus dem Hohen Liede zu einem Kranze zusammen. Und wie dieses Lied in christlichem Sinne betrachtet zu werden pflegt als ein Gespräch des Herrn und seiner Kirche, vorgebildet durch Salomon und Sulamith, so hat der Meister, daran sich schließend, das Ganze als Wechselgesänge dargestellt zwischen der Grundstimme und den drei höhern, die in diesem Gespräche stets im Vereine auftreten, eine einzige Stelle ausgenommen, wo sie von der tieferen beginnend, einander nachfolgen. Sie werden nur durch sanfte Orgeltöne begleitet, und die Grundstimme tritt ihnen dann mit vollstimmiger Begleitung von fünf Geigeninstrumenten gegenüber; im Anbeginn des Ganzen allein erscheint sie ohne dieselbe, blos von der Orgel begleitet, und die Instrumente gehen ihr mit einem Vorspiele voran, worin sie die melodischen Grundwendungen ihres folgenden Gesanges ausführen. Erst der Schluß des Ganzen vereint Gesang und Spiel zu vollem Zusammenklingen. Leicht vermag man, auch ohne den Satz unmittelbar vor Augen zu haben, nach der Zusammenstellung seines Textes auch die Grundzüge seines tonkünstlerischen Baues sich deutlich zu machen:

I. Hohe Lied II. 10. Stehe auf meine Freundin, meine Schöne komm her.

II. Ebend. 8. 9. (a 3.) Das ist die Stimme meines Freundes, siehe er kommt und hüpfet auf den Bergen, und springet auf den Hügeln; mein Freund ist gleich einem Rehe oder jungen Hirsch.

I. Ebend. IV. 1. Siehe meine Freundin, du bist schöne, deine Augen sind wie Taubenaugen zwischen deinen Zöpfen.

II. Ebend. I. 16. (a 3.) Siehe mein Freund du bist schön und lieblich.

I. Ebend. II. 1. Ich bin eine Blume zu Saaron und eine Rose im Thal; wie eine Rose unter den Dornen, so ist meine Freundin unter den Töchtern.

II. Ebend. 3. (zu 3.) Wie ein Apfelbaum unter den wilden Bäumen, so ist mein Freund unter den Söhnen.

Ebend. 5. (Tenor.) Er erquicket mich mit Blumen, und labet mich mit Äpfeln, denn ich bin krank vor Liebe.

Ebend. 8. (Alt.) Ich beschwöre euch ihr Töchter Jerusalem, findet ihr meinen Freund, so saget ihm, daß ich vor Liebe krank liege.

Ebend. VI. 1. (Sopran.) Mein Freund ist mein, und ich bin sein, der unter den Rosen weidet.

I. Ebend. II. 14. Meine Taube in den Felslöchern, in den Steinritzen, zeige mir deine Gestalt, laß mich hören deine Stimme, denn deine Stimme ist süsse, und deine Gestalt lieblich.

Alle. (VI. 1.) Mein Freund ist mein, und ich bin sein, der unter den Rosen weidet.

In dem Satze für das Fest der Verkündigung Mariä ist Prophetisches und Apostolisches gegenübergestellt, von geistlichen und Kirchenliedern eingeleitet und durchwoben. Ein arienhafter, rascher

Satz beginnt, vierstimmig, von fünf Geigeninstrumenten begleitet, zu der ersten Strophe eines Liedes von Valentin Thilo:

Heut ist der Tag der Fröhlichkeit
den Gott selbst hat bereitet
an welchem seine Gütigkeit
Soll werden ausgebreitet,
drum singen heut mit Lust die Leut
Herr, dir sei Preis in Ewigkeit.

Alt und Tenor, von der Orgel gestützt, folgen mit Jesaias Prophezeiung (VII. 14.): Siehe eine Jungfrau ist schwanger, und wird einen Sohn gebären, den wird sie heißen Immanuel; Butter und Honig wird er essen, daß er wisse Böses zu verwerfen und Gutes zu erwählen.

Ihnen schließt sich die Grundstimme an, zu dem Klange der fünf Geigeninstrumente, mit der Weissagung desselben Propheten (XI. 1. 2.): Es wird eine Ruthe aufgehen von dem Stamm Isai, und ein Zweig von seiner Wurzel Frucht bringen; auf welchem wird ruhen der Geist des Herrn, der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Raths und der Stärke, der Geist der Erkenntniß und der Furcht des Herrn.

Nun läßt sich die Oberstimme hören, nur in Begleitung des Basses, in geschmücktem Vortrage der 2ten Strophe des Liedes „Herr Christ der einig Gotts Sohn“:

Für uns ein Mensch geboren
Im letzten Theil der Zeit,
Der Mutter unverloren
Ihr jungfräulich Keuschheit,
Den Tod für uns zerbrochen,
Den Himmel aufgeschlossen,
Das Leben wiederbracht.

Es ist die alte Weise jenes Liedes, deren Grundzügen diese Worte sich anschließen, aber nicht ihr feierlicher Schritt, ihr mannichfacher Rhythmus; sie erscheint hier, ähnlich wie in jener älteren Bearbeitung für Einzelgesang bei M. Prätorius.

Den Weissagungen folgen nun die Lehren des Apostel Paulus. Alt und Tenor, schon zuvor vereint, beginnen, zu Orgelklange, mit Galater IV. 4 und 5:

„Da die Zeit erfüllet war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einem Weibe und unter das Gesetz gethan, auf daß er die, so unter dem Gesetze waren erlösete, daß wir die Kindschaft empfingen.“

Der Baß schließt sich an, als Haupt- und zugleich Grundstimme, über der die begleitenden Geigen sich aufbauen:

„Weil ihr denn Kinder seid, hat Gott gesandt den Geist seines Sohnes in eure Herzen, der schreiet Abba, lieber Vater!“

und auf die Weise der beginnenden Arie, zu demselben Tonsatze, lassen die Schlußworte sich hören:

Wer wollte dann sein Herz wohl heut
Zur Fröhlichkeit nicht lenken?
Den Anfang seiner Seligkeit
Mit Andacht nicht bedenken?
Ja, singet heut mit Lust, ihr Leut:
Herr, dir sei Preis in Ewigkeit!

In dem Satze für den 25sten Sonntag nach Trinitatis vernehmen wir ein Gespräch von Strophen und einzelnen Sätzen dreier Kirchenlieder, mit Sprüchen aus den Briefen der Apostel, aus der Offenbarung, aus dem Evangelium des Tages. Mit der ersten Strophe des bekannten Liedes:

Es ist gewißlich an der Zeit
Daß Gottes Sohn wird kommen &c.

eröfnet die Oberstimme das Ganze, von den 5 Saiteninstrumenten begleitet, die durch alle diese Sätze hin einzelnen Stellen des Gesanges gesellt sind, und nach diesem Eingange, wo sie dem Sopran sich vereinen, auch hier, wie sonst regelmäßig, zu dem Einzelgesange der Grundstimme erscheinen. Ein kurzes Vorspiel deutet auf die Singweise des erwähnten Liedes, ihre Grundzüge lassen sich auch in dem Gesange erkennen, sie geht aber nicht in ungetrübtem Flusse daher, einzelne Worte und Sätze des Liedes werden wiederholt, melodische Wendungen durch Verbrämungen ihrer ursprünglichen Gestalt entfremdet. Diesem Eingange folgt ein zweistimmiger Satz für Alt und Tenor, recitativisch, nur von der Orgel begleitet, über die Worte des 2ten Briefes Petri im 3ten Capitel, Vers 3 und 4: Wisset, daß in den letzten Tagen kommen werden Spötter, die da sagen, wo ist die Verheißung seiner Zukunft? Denn nachdem die Väter entschlafen sind, bleibet es Alles, wie es von Anfang der Creaturen gewesen ist. Darauf erhebt sich die Baßstimme, von den fünf Geigeninstrumenten begleitet, obgleich den Hauptgesang führend, doch zugleich die Grundlage der Harmonie bildend, mit den Worten der Offenbarung (XVI. 15. XXII. 7. 12):

„Siehe ich komme als ein Dieb in der Nacht — seelig ist, der da wachet — ich komme und mein Lohn mit mir — zu geben einem Jeglichen, wie seine Werke seyn werden"

und diese Worte werden unterbrochen durch den Einzelgesang der Oberstimme zur Orgel, mit Zeilen des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern" zu dessen bekannter Melodie:

Komm du schöne Freudenkrone
Bleib nicht lange,
Deiner wart ich mit Verlangen.

Zweistimmig lassen uns nun Alt und Tenor, aus dem Deklamatorischen in das Arienhafte übergehend, den Spruch des 43sten Verses im 24. Capitel des Evangeliums Matthäi hören: „Wenn ein Hausvater wüßte, welche Stunde ein Dieb kommen wollte, so würde er ja wachen, und ihn nicht in sein Haus brechen lassen." Darauf antwortet, in feierlich bewegtem $\frac{3}{2}$ Tackt, zuletzt in erweiterten Rhythmen, begleitet wie zuvor, die Baßstimme, mit dem 42. Verse an der angegebenen Stelle:" Darum wachet, denn ihr wisset nicht, welche Stunde Euer Herr kommen wird." Die genannten Stimmen antworten mit dem 36. Verse eben da: „Von dem Tage und von der Stunde weiß Niemand; auch die Engel im Himmel nicht, auch der Sohn nicht, sondern allein der Vater"; und darauf schärft ihnen die Grundstimme, gestaltet und begleitet wie wir so eben beschrieben, den Inhalt des 44sten

Verses ein: Darum seid bereit, denn des Menschen Sohn wird kommen zu einer Stunde, da ihr nicht meinet.“ Alle Stimmen und Instrumente schließen das Ganze mit der 18ten Strophe des Liedes „Ihr lieben Christen freut euch nun“ zu einer, den vielen Singweisen welche die evangelische Kirche für dessen Maaß besitzt, zwar im Einzelnen anklingenden, doch keiner auch nur im Wesentlichen übereinstimmenden, concerthaft behandelten Melodie:

Ach lieber Herr, eil' zum Gericht,
Laß sehn dein herrlich Angesicht,
Das Wesen der Dreifaltigkeit,
Das helf uns Gott in Ewigkeit!

Ein dritter Satz, für den ersten Sonntag in der Fasten bestimmt, zeigt uns ein, auf der ersten Melodiezeile des Liedes „Vater Unser im Himmelreich“ beruhendes Vorspiel; dann folgt die 7te Strophe dieses Liedes im Einzelgesange des Soprans, zu der bekannten, arienhaft aufgeschmückten Weise desselben:

Führ uns Herr in Versuchung nicht,
Wenn uns der böse Feind anficht ꝛc.*)

In der Mitte des Ganzen steht — ähnlich behandelt — die 4te Strophe des Liedes „Christ der du bist der helle Tag“:

Wir bitten dich Herr Jesu Christ
Bewahr uns vor des Teufels List ꝛc.

Den Schluß macht die 4stimmige, concerthafte, von allen Instrumenten begleitete Behandlung der 3ten Strophe des lutherischen Psalmliedes „Ein' feste Burg ist unser Gott“:

Und wenn die Welt voll Teufel wär
und wollt'n uns gar verschlingen ꝛc.

Zwischen diesen Strophen von Kirchenliedern läßt die Baßstimme, von den Geigen begleitet, tröstende, warnende Sprüche der Schrift vernehmen; hinter der des ersten Liedes, aus I. Corinth. (X. 13): „Gott ist getreu, der Euch nicht lässet versuchen über Euer Vermögen, sondern machet, daß die Versuchung so ein Ende gewinne, daß Ihr es könnet ertragen;“ und vor der Schlußstrophe aus dem 2ten Briefe des Petrus: (V. 8): „Seyd nüchtern und wachet, denn Euer Widersacher der Teufel gehet umher wie ein brüllender Löwe, und suchet, welchen er verschlinge,“ wo dann die kräftigen Worte von Luthers Heldenliede bedeutsam und nachdrücklich einfallen. — Selten nur finden sich Abweichungen von der tonkünstlerischen Anordnung, wie wir sie in den beschriebenen Sätzen erkennen; der 22ste Satz, für den Sonntag Oculi bestimmt, macht unter andern davon eine Ausnahme. Seinen Kern bildet die von dem Sopran zu der Begleitung von 5 Geigeninstrumenten vorgetragene 3te Strophe des Liedes „Jesu meine Freude“:

„Trotz dem alten Drachen
Trotz des Todes Rachen
und der Furcht dazu ꝛc.“

und nur diese Strophe, so wie der concertartige Schlußsatz über die Worte: „Jesu treib den bösen Feind

*) S. Beispiel Nr. 141.

von allen guten Christen" erscheinen mit voller Begleitung, die epistolischen Sprüche dagegen mit denen auch hier die Baßstimme sich hören läßt, trägt diese nur zu der Orgel vor.

Von den Abendmahlsgesängen, die diesem Werke sich anschließen, sind deren zwei liedhaft behandelt; diese haben 5stimmige Instrumentalvorspiele, und Schlußsätze, bei denen die Begleitung sich dem Gesange anschließt. Die sechs Begräbnißgesänge sind vierstimmige Lieder, ohne Begleitung, oder einleitende Ritornelle. An denen unter diesen allen, die in dreitheiligem Takte gesetzt sind, wären etwa die nachdrücklich eingeführten erweiterten Rhythmen auszuzeichnen, im Übrigen unterscheiden sie sich nicht erheblich von gleichartigen Sätzen der Zeitgenossen des Meisters. Die Hochzeitstücke und die übrigen Abendmahlsgesänge sind concertartig gesetzt.

Endlich habe ich noch des spätesten Werkes von Briegel zu gedenken, das zu meiner Anschauung gelangt ist, seiner zu Gießen bei Heinrich Müller um 1692 erschienenen „Sieben Bußpsalmen des Königs und Propheten David, nebst etlichen Bußgesprächen, in Concerten von 7 Stimmen (4 Singstimmen, zwei Violen und Violon nebst Generalbaß) ausgefertigt ꝛc." die von Darmstadt aus, am Tage Ludovici 1691, dem Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen gewidmet sind. Über die Psalmen selbst ist nichts zu bemerken, die Art ihrer Behandlung deutet schon der Titel des Werkes an. Unter den sechs Bußgesprächen zeichnen aber das erste (Nr. 8) und das letzte (Nr. 13) sich aus vor den andern, in denen meist Rede und Gegenrede des Sünders und des Herrn in Schriftsprüchen und geistlichen Liedern einander entgegengesetzt werden.

Das erste enthält in zehn Strophen (nach dem Maaße der Lieder: „Alle Menschen müssen sterben ꝛc. Du, o schönes Weltgebäude ꝛc.") ein Gespräch des verlornen Sohnes und seines Vaters. Die Reden des letzten trägt eine Baßstimme vor, die des ersten ein Alt. Nach einer kurzen dreistimmigen Instrumentaleinleitung hebt der Vater an, die Verirrung des Sohnes bejammernd, recitativisch, zu gehaltenen Tönen der Geigen, einer blos harmonischen Begleitung; dann tritt der Sohn ein, nach Art einer Ballade sein Unglück erzählend, seine Schuld beklagend, in drei Strophen, deren liedhafte Weise nur durch die (bezifferte) Grundstimme begleitet und durch ein Nachspiel unterbrochen wird. Der Vater, im Geiste den Sohn erblickend, ermahnt ihn, zu bereuen, Gottes Gnade zu vertrauen, nunmehr auch in Form einer (unbegleiteten) Arie mit Zwischen- und Nachspiel; der Sohn entschließt sich dazu in zwei folgenden, unbegleiteten Strophen gleichen Baues, jedoch einer von der vorangehenden abweichenden Melodie. Nun erblickt der Vater mit leiblichem Auge den Sohn; nach einer kurzen Einleitung kehrt ein recitativischer, begleiteter Satz wieder, nach Art des beginnenden:

Kommt nicht da mein Sohn gegangen?
Ja, mich jammerts, ich will hin
Denn es bricht mein Herz und Sinn
Daß ich ihn mit Lieb umfange ꝛc.

Aus dem Recitativischen entwickelt sich mit der 4ten Zeile das Arienhafte, wie die innere Bewegung wächst; die Steigerung ist in dem Aufstreben des Gesanges, der ihm nachtönenden Begleitung, wohl ausgedrückt. Die Buße des Sohnes, die Vergebung des Vaters schließen das Gespräch, und nun läßt ein 4stimmiger liedhafter Chorgesang sich hören — der Gesang der Himmlischen die über die Umkehr des Sünders sich freuen:

Jauchzet, alle Himmelskinder,
Rühmet, preiset alle Zeit
Gottes große Gütigkeit ꝛc.

Nach 4 Strophen, jede durch ein längeres Nachspiel unterbrochen, beschließt ein „Morale", eine Nutzanwendung des dem Hörer Vorübergeführten, das Ganze. Sie ist bis auf wenige nachahmende Stellen ebenfalls liedhaft gehalten, in drei, durch ein Nachspiel hinter einer jeden geschlossenen Strophen:

Ist mein Gott also gesinnet,
wie unselig sind dann die,
deren hartes Herze nie
seine Gnade liebgewinnet,
sondern lebt in Sünden fort,
glaubt nicht Gott noch seinem Wort ꝛc.

Hier haben wir eine, der dramatischen Form sich nähernde Darstellung eines evangelischen Gleichnisses, der dann Himmel und Erde, in Freude und Preis, in Betrachtung und Aneignung des Vorgegangnen, sich gesellen. Das reine Schriftwort, eben wie die Kirchenweise, sind dabei ganz ausgeschlossen, wenn auch das Ganze aus der Schrift geschöpft ist, und die Liedform als das Vorwaltende erscheint. Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten unserer Gesänge, der die Aufschrift führt: Vom Falle Davids. Er stellt ein Gespräch des Propheten Nathan mit dem Könige Israels dar, nachdem dieser dem Urias sein Weib Bathseba geraubt, und ihn selber hinterlistig dem Tode geweiht hatte. Nach einer 3stimmigen Instrumentaleinleitung, in der wir die melodischen Hauptformen des folgenden Liedes erkennen, beginnt der Prophet in drei Strophen, balladenartig, seine Erzählung von dem Armen und seinem Schäflein, das ihm der Reiche für seine Tafel raubte. Der Gesang des Propheten ist durchweg nur von der bezifferten Grundstimme begleitet, die Gegenrede des Königs von drei Geigeninstrumenten. Auf die Frage womit das vorangehende Lied schließt:

Nun sag' Herr König, sage
Was wirket solche Klage?

entbrennt des Königs Zorn: er erwiedert: So wahr der Herr lebet, der Mann ist ein Kind des Todes der das gethan hat

Er ist des Todes Kind der solches hat verbrochen,
Es kann nicht ungerochen hingehen solche Sünd;
Dazu von seinen Schätzen soll vierfach er's ersetzen!

Wir sehen, die Rede beginnt mit den Worten der Schrift nach II. Samuelis 5, und geht dann über in eine liedhafte Strophe; ihre Betonung schließt sich dem genau an, sie ist zuerst singend gesprochen, und steigert sich mit Eintritt der gereimten Zeilen zum Gesange. In ähnlicher Art geht es nun fort durch Rede und Gegenrede; immer zuerst erscheint das Schriftwort, dann die gebundene Rede, das Recitativische, dann das Arienhafte. Der Buße David's, die auf die strenge Vorhaltung Nathans folgt, ist der 5te Vers des 51sten Psalms eingeschaltet, erst nach ihm erscheinen wieder die gereimten Zeilen. Die Reue des königl. Sängers hat des Herren Zorn gestillt, der Prophet kündigt ihm die Vergebung an:

Der Herr hat deine Sünd' und Frevel weggenommen,
Weil er wie bei den Frommen an dir die Buße findt;
Und du wirst auch nicht sterben noch ewiglich verderben.

Auch hier erscheint nun die Nutzanwendung in einem 4stimmigen Chore über zwei Liedstrophen, deren erste wir folgen lassen:

Fleuch die Gelegenheit so nur zur Sünde führet,
und eh mans recht gespüret bringt großes Herzeleid;
wie David durch das Sehen nach Bathseba geschehen ꝛc.

Ein dreistimmiges Vorspiel eröfnet diesen Chor: er beruht auf einer einfachen Melodie als Grundlage einer breiteren Ausführung, in welcher Nachahmungen der einzelnen Stimmen unter sich, mit vollem vierstimmigen Gesange wechseln; beides durch ein kurzes Zwischenspiel der Instrumente unterbrochen, und im Laufe des Ganzen zuweilen, in dessen letzter Hälfte, nach jenem Zwischenspiele, stetig von den Instrumenten begleitet. Ein Nachspiel erscheint hier nicht. Wir sehen hier einen Vorgang aus den Geschichten des alten Bundes in seiner letzten Entwicklung uns gesprächsweise vorgeführt; eben wie in unserem ersten Beispiele in einer Reihe liedhafter Gesänge, nur daß hier das Schriftwort nicht, wie dort, ausgeschlossen ist, vielmehr den Kern bildet um den die einander antwortenden Strophen sich reihen. Diese sind aber von jenem durch die Behandlung bestimmt unterschieden; bei ihnen tritt die Liedform, bei jenem der redehafte Gesang, das gesungene Sprechen hervor. Doch ist im Ganzen die Liedform das Vorwaltende, nur nicht im Sinne des Gemeinegesanges, sondern des Kunstgesanges; dieser macht, wie Anfangs in den Sätzen für einzelne Stimmen, so im Schlußchore sich überall geltend, wie es denn auch bei der gewählten Form der Darstellung nicht wohl anders seyn konnte.

Man möchte glauben, wir hätten mit diesen Auseinandersetzungen ein ganz fremdes Gebiet betreten, und von dem eigentlichen Gegenstande unserer Darstellung uns völlig entfernt. Bei näherer Prüfung ist diese Entfernung jedoch nur eine scheinbare. Öfter schon ist in diesen Blättern gesagt, allein es sei hier wiederholt: der Kunstgesang ist, seit dem 17ten Jahrhunderte zumahl, von dem bedeutendsten Einflusse auf den Gemeinegesang gewesen. Er war in der evangelischen Kirche eine Zeitlang nur fortgeübt worden im Sinne der alten Kirche, bis er gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts aus dem neuen kirchl. Gemeinegesange in eigenthümlicher Gestalt hervorblühte; er war, durch italienische Einflüsse umgestaltet, diesem dann wiederum selbständig gegenübergetreten, hatte aber doch stets, auf eine und die andere Weise, eine Beziehung zu ihm festgehalten, wie zumahl Hammerschmidts, Ahles, und die eben betrachteten Werke Briegels uns erkennen ließen. Nun war aber der allgemeine Kirchengesang, als ein frisch Fortwachsendes, sich Ausbreitendes, nicht wie zuvor, in den Händen des Volks, der Gemeine, geblieben, er war in die der kunstmäßig gebildeten Meister übergegangen, die allgemach dem Ältern, aus der Mitte des Volkes Hervorgegangenen, nicht mehr, gleich ihren Vorgängern, mit der Ehrfurcht und Bewunderung gegenüber traten, die den unmittelbaren Erzeugnissen einer begeisterten Zeit gebühren, sondern mit dem Blicke des sondernden, meisternden Kunstrichters, der, in bestimmter Richtung selbst schaffend für kirchliche Zwecke, Alles dafür Vorhandene seiner Überzeugung dienstbar zu machen, es hineinzubilden strebt in die von ihm gewählte Form, die ihm als die einzig wahre gilt. Wollen wir also Einsicht gewinnen in die eigenthümliche Gestaltung des kirchl. Gemeinegesanges jener Tage, und in die Gründe seiner ferneren Entwicklung, so ist es unerlaßlich, die besondere

künstlerische Richtung der Meister kennen zu lernen, in deren Hände er gegeben war. Zu diesen Meistern gehörte auch Briegel, den wir nunmehr auf das Gebiet begleiten, das uns in diesen Blättern vorzugsweise beschäftigt.

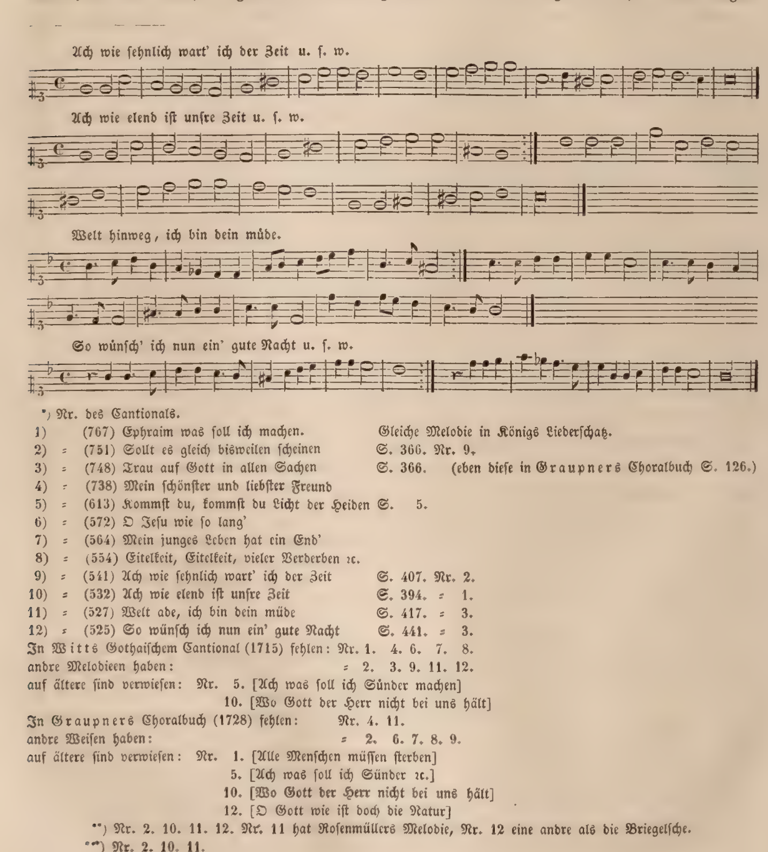
Um 1687, fünf Jahre vor Herausgabe des eben besprochenen Werkes, erschien zu Darmstadt, bei dem dortigen fürstlichen Buchdrucker Heinrich Müller, unter dem Titel: „Das große Cantional oder Kirchengesangbuch“ eine für die dortigen Lande bestimmte Sammlung geistlicher Lieder und Melodieen, von der wir ausführlicher berichten werden, wenn wir über die kirchlichen Melodieenbücher des 17ten Jahrhunderts Rechenschaft geben. Der Verleger und Herausgeber, Briegels Eidam, sagt uns in der Vorrede, daß dieser sein Schwäher die Melodeyen revidirt, und zu den noch unbekannten neuen Liedern Melodieen componirt habe. Diese letzten sind leicht zu erkennen, der Herausgeber hat sie mit Namenszeichen Jenes W. C. B. versehen. Es sind ihrer zwölf, von denen sieben örtliche Geltung erhalten haben, wie wir sehen werden. In ihrem Baue gleichen sie den arienhaften Weisen, womit Briegel die einzelnen Stücke seiner Kirchenjahrgänge einzuleiten, noch häufiger sie zu beschließen pflegt; Weisen, die er dort auch solchen Liedern anpaßt, welche bereits Melodieen von allgemein kirchlicher Geltung haben. Ja, sie deuten selbst auf diejenigen hin, die er für die Lieder seiner eben betrachteten Bußgespräche erfand. Wie nun die Lieder des Darmstädter Cantionals, denen diese neuen Weisen sich gesellen, bis auf wenige, nicht von einem frischen, tapfern, sondern mehr einem gedrückten Geiste zeugen, so tragen auch ihre Melodieen ein ähnliches Gepräge. Die weiche Tonart ist bei ihnen die unbedingt vorherrschende, unter zwölfen gehören ihrer zehn derselben an. Eben so der gerade Takt; nur zwei zeigen dreitheiligen; Gegenüberstehen des einen und des andern kommt nirgend vor, und rhythmischen Wechsel, den wir bei keiner von dieser Weisen antreffen, würden wir auch kaum bei ihnen erwartet haben. Nehmen wir einige Schlußfälle aus, die im Sinne des Phrygischen gefaßt werden könnten, so mangelt jeder Anklang kirchlicher Tonart. In der Stadt für welche sie ursprünglich erfunden wurden, war nach ein und vierzig Jahren nur eine derselben, zufolge Graupners neuvermehrtem Darmstädter Choralbuche (1728), noch im Gebrauche, die zu dem Liede: „Trau auf Gott in allen Sachen.“*) Beliebter scheinen sie in dem benachbarten Frankfurt gewesen zu seyn; zehn Jahre später, um 1738 (zufolge Königs harmonischem Liederschatze), lebten in den evangelischen Kirchen daselbst, außer der Melodie des eben erwähnten Liedes, auch die von noch sechs andern fort: „Sollt es gleich bisweilen scheinen — Kommst du, kommst du, Licht der Heiden — Ach wie sehnlich wart' ich der Zeit — Ach wie elend ist unsre Zeit — Welt hinweg, ich bin dein müde — So wünsch ich nun ein' gute Nacht rc.“**) In Gotha,

*) Trau' auf Gott in allen Sachen u. s. w.

**) Sollt' es gleich bisweilen scheinen u. s. w.

Kommst du, kommst du, Licht der Heiden u. s. w.

dem früheren Schauplatze von Briegels Thätigkeit, ist keine dieser Melodieen heimisch geworden; das um 1715 von Witt dort herausgegebene Cantional enthält zwar sieben von ihren Liedern, giebt aber zu fünf derselben neue Weisen, bei zweien verweis't es auf ältere.*) Freilingshausens Gesangbuch (1741) enthält zwar vier von den Liedern für welche Briegel Melodieen sang**), für die Hälfte derselben aber gar keine Weisen, für die andern nicht Briegels; das Naumburger Gesangbuch (1736) verweis't bei dreien jener Lieder welche es giebt auf ältere Singweisen***), ein viertes giebt es ohne weitere Angabe



*) Nr. des Cantionals.

1) (767) Ephraim was soll ich machen. Gleiche Melodie in Königs Liederschatz.
2) = (751) Sollt es gleich bisweilen scheinen S. 366. Nr. 9.
3) = (748) Trau auf Gott in allen Sachen S. 366. (eben diese in Graupners Choralbuch S. 126.)
4) = (738) Mein schönster und liebster Freund
5) = (613) Kommst du, kommst du Licht der Heiden S. 5.
6) = (572) O Jesu wie so lang'
7) = (564) Mein junges Leben hat ein End'
8) = (554) Eitelkeit, Eitelkeit, vieler Verderben rc.
9) = (541) Ach wie sehnlich wart' ich der Zeit S. 407. Nr. 2.
10) = (532) Ach wie elend ist unsre Zeit S. 394. = 1.
11) = (527) Welt ade, ich bin dein müde S. 417. = 3.
12) = (525) So wünsch ich nun ein' gute Nacht S. 441. = 3.

In Witts Gothaischem Cantional (1715) fehlen: Nr. 1. 4. 6. 7. 8.
andre Melodieen haben: = 2. 3. 9. 11. 12.
auf ältere sind verwiesen: Nr. 5. [Ach was soll ich Sünder machen]
10. [Wo Gott der Herr nicht bei uns hält]

In Graupners Choralbuch (1728) fehlen: Nr. 4. 11.
andre Weisen haben: = 2. 6. 7. 8. 9.
auf ältere sind verwiesen: Nr. 1. [Alle Menschen müssen sterben]
5. [Ach was soll ich Sünder rc.]
10. [Wo Gott der Herr nicht bei uns hält]
12. [O Gott wie ist doch die Natur]

**) Nr. 2. 10. 11. 12. Nr. 11 hat Rosenmüllers Melodie, Nr. 12 eine andre als die Briegelsche.

***) Nr. 2. 10. 11.

in welchem Tone es zu singen sei, womit wohl nur auf die bekannte ältere Weise eines Liedes von gleichem Anfange wird gedeutet worden seyn.*) Briegel ist demnach nicht den fruchtbaren geistlichen Sängern gleichzustellen, deren Töne sofort, allgemein, dauernd, in den Gemüthern wiederklingen; allein er hat doch Anklang, wenn auch nur örtlich, gefunden, und dadurch, daß er die älteren Singweisen des von ihm übersehenen Melodieenbuches, wie wir bei dessen näherer Betrachtung finden werden, dem von ihm selber Geschaffenen gleichförmig umzubilden strebte, eine allgemeinere, wenn auch nur mittelbare Einwirkung auf den kirchlichen Gemeinegesang geübt. Ja, wäre er selber dabei nicht der wirklich Umbildende gewesen, hätte er nur die Veränderungen welche die älteren Singweisen ohne sein eigenes Zuthun bereits allgemach erfuhren, bestimmter ausgesprochen und festgehalten, wir müßten dennoch ein Gleiches von ihm zugestehen. Durch das von ihm selbst Geschaffene hatte er mittelbar hingewirkt auf diese in gleichem Sinne damit erfolgten Umgestaltungen; durch die Bestätigung und Billigung die er in einer dem kirchlichen Gebrauche bestimmten Sammlung ihnen ertheilte, hat er sich zu den Grundsätzen bekannt, nach denen sie erfolgten.

Wie merkwürdig hatte, hundert Jahre fast nach Eccard, das Verhältniß des allgemeinen Kirchengesanges zu dem Kunstgesange sich umgestaltet! Eccard lehnt als Setzer sich treu an die Weisen des allgemeinen Kirchengesanges, wie er sie an dem Orte seiner Thätigkeit vorgefunden hat; als Sänger wird ihre Grundform ihm der Lebenskeim aus dem sein Festlied hervorwächst, ein Kunstgesang in neuem, wahrhaft evangelischem Sinne. Er beruht nothwendig auf dieser Form, ohne doch von jenen Weisen, einem in ihr bereits Ausgebildeten, zu borgen, sie als Veranlassung für neue Bildungen auszubeuten. Bis auf Briegel haben nun die Tonmeister der evangelischen Kirche, lebhaft berührt durch italienische Einflüsse, sich Vorbildern zugewendet, die theils überall nicht auf kirchlichem Gebiete heimisch sind, theils doch mit der Gestalt des Cultus der alten Kirche wesentlich zusammenhängen. Es gehen neue Formen hervor, die in größeren Verhältnissen, in besonders abgegrenzten Bestandtheilen und deren gegenseitiger Beziehung, wohl an die Glieder der Liedstrophe erinnern, und so, auch wo sie an Sprüche in ungebundener Rede sich knüpfen, doch in entfernter Weise auf die Liedform hindeuten; oder es werden, in dem Bewußtseyn, daß für den Kunstgesang ein Zusammenhang mit dem allgemeinen Kirchengesange nothwendig bestehen müsse, die Kirchenweisen als Gegensätze, mehr oder minder bedeutsam, herangezogen, oder auch als Veranlassung für die Anwendung der neu gebildeten Setzart, als Stoff zur Entwicklung der üppigen Verbrämungskunst kehlfertiger Sänger. Keime für neue, selbständig aus ihnen hervorwachsende Bildungen sind sie nicht länger; sie treten ein, in den Kreis solcher Formen die eines anderen Ursprunges sind, einer verschiedenen Entwicklung angehören; sie werden wesentlich berührt von dem besonderen Lebenstriebe, der diese erzeugte; in fremdem Sinn aus- und umgestaltet, sind sie weder mehr unantastbar, noch unangetastet geblieben, wie um die Zeit des älteren Meisters. Das neue Verhältniß, das um die Zeiten Michaels Prätorius sich anzubahnen begann, erscheint in Briegels als völlig festgestellt, und durch die That bestimmt ausgesprochen; darin beruht die Bedeutung dieses jüngeren Meisters auch für die Geschichte des kirchlichen Gemeinegesanges.

---

*) Nr. 12.

Die kirchlichen Melodieenbücher des 17ten Jahrhunderts, sofern sie zugleich gemischte Sammlungen von Tonsätzen mehrer Meister jenes Zeitraums sind, werden uns Gelegenheit geben, auch derer unter ihnen zu gedenken, denen wir hier nicht eine besondere Stelle angewiesen haben, weil nicht gleich erhebliche Betrachtungen, wie bei den hier besprochenen, an sie zu knüpfen sind. Wir schließen daher mit Briegel, der uns bis über die Grenze des Jahrhunderts bereits hinausführte, diesen Abschnitt, um uns zu einem Kreise kirchlicher Sänger zu wenden, der, wie in der Preußischen Tonschule mehre Dichter um einige hervorragende Tonkünstler sich schaarten, um den fruchtbarsten Dichter jener Zeit sich reiht, und daher in entgegengesetztem Sinne unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.

Dritter Abschnitt.

Der Ristsche Sängerkreis.

Es sind zwölf nahmhafte Tonsetzer des siebzehnten Jahrhunderts, die sich um den fruchtbarsten geistlichen Dichter dieses Zeitraumes, Johann Rist, schaaren, und seine in mannichfachen Richtungen gedichteten zahlreichen Lieder, wie sie in den elf Sammlungen enthalten sind, die wir bald näher betrachten werden, durch ihre Melodieen geschmückt haben. Zwar unternahmen sie es nicht freiwillig, aus eigener Wahl, sondern auf des Dichters ausdrückliche Aufforderung; doch fanden sie meist durch sein Ansinnen sich hochgeehrt, und widmeten ihm bereitwillig ihre Dienste. An seine Dichtungen glaubten sie mit ihren Weisen lange nicht hinanzureichen, hielten aber diesen im Vereine mit jenen die Unsterblichkeit um so gewisser versichert.

Wir wollen uns nun hier mit ihnen als seinen Sängern beschäftigen, und als Urhebern mehrer Melodieen, die zu kirchlichem Ansehen gelangt, meist noch unter uns fortleben. Dabei werden wir zwar im Allgemeinen uns nach der Zeitfolge des Erscheinens der Werke des Dichters richten, zu denen sie ihre Weisen sangen, jedoch in sofern auch wieder von derselben abweichen, als wir, um unnöthiges Abspringen zu vermeiden, jeden dieser Sänger im Zusammenhange zu besprechen gedenken, also mit Beziehung auf ihn dem frühesten Werke Rists, als dessen Begleiter wir ihn finden, unmittelbar das nächstfolgende anreihen, wo wir ihm wieder als solchem begegnen, wenn auch frühere Werke denen sich andere Tonmeister gesellten, demselben vorangegangen seyn sollten.

Ehe wir nun zu diesen Meistern uns wenden, schicken wir einen kurzen Bericht voran über die Lebensverhältnisse des Dichters, dem sie mit ihrer Gabe dienten. Er darf um so gedrängter seyn, als wir diesen im Verlaufe unserer Darstellung noch oft werden redend einzuführen haben, sein Streben und seine Sinnesart also durch ihn selber sich uns offenbaren werden.

Johann Rist wurde am 8ten März 1607 in der holsteinischen Grafschaft Pinneberg geboren, wo sein Vater Prediger war. Er rühmt sich der Nähe seines Geburtsortes und Hamburgs, das er für sein Vaterland halte. „Der großen Stadt Hamburg (sagt er in der Zuschrift seiner Sabbathischen Seelenlust an Bürgermeister und Rath daselbst) bin ich so nahe geboren, daß man an dem Orte, woselbst ich auf die Welt kommen, schier alle Stunden der Hamburger Glocken zu Tag und

Nacht schlagen hören, ja, an den güldenen Zeigern der Thürme beiläufig die Tageszeit, oder, wie viel die Uhre sey, zur Zeit hellen Wetters kann sehen", was manchem dort Gebornen oder etliche Meilen vor den Thoren Mitgesessenen nicht widerfahren könne. Seine erste Bildung empfing er auf dem Hamburger Gymnasium, später dem zu Bremen; in seinen frühern Jahren bereits zeichnete er sich aus durch dramatische Dichtungen, die zu Hamburg aufgeführt wurden. Von seinen Eltern schon im Mutterleibe der Gottesgelahrtheit bestimmt, lag er dieser auf der Leipziger Hochschule ob, erwarb aber auch in der Mathematik, Chemie, Arzneikunde, gute Kenntnisse. Acht und zwanzig Jahr alt, im Jahre 1635, wurde er als Prediger zu Wedel an der Elbe berufen, wo er bis an sein Lebensende blieb. Mancherlei Ehren häuften sich dort auf sein Haupt. Er wurde zum kaiserlichen Pfalzgrafen ernannt, mit der Dichterkrone geschmückt; sein Aufenthaltsort gewann fast das Ansehen eines Parnasses von Niedersachsen, wohin man wanderte, den neuen Apoll zu sehen, als den er sich mit regem Selbstbewußtseyn fühlte. Der Herzog von Meklenburg ernannte ihn zu seinem Kirchenrathe; die fruchtbringende Gesellschaft nahm ihn unter dem als Dichter von ihm wohlverdienten Namen des Rüstigen auf; er selber stiftete als Pflanzschule für diesen Verein den Elb-Schwanenorden. Am 31sten August 1667, sechzig Jahr alt, schied er aus dem Leben, ein vielfach Besungener, ein rüstig Besingender.

Als das früheste seiner Werke auf dem Gebiete des geistlichen Liedergesanges nennt er selber*) seine himmlischen Lieder. Sie erschienen, funfzig an der Zahl, in fünf einzelnen Zehn bei den Sternen zu Lüneburg in den Jahren 1641 und 1642; ein jedes Zehn von einer eignen Widmung an einen Gönner des Dichters, einer besonderen Vorrede, und drei bis neun Lobgedichten begleitet. Vor den vier letzten Zehn erscheint noch Philipp von Zesen — M. Philipp Caesius von Fürstenau — als ein Weihrauchstreuender, bei seinem ersten Auftreten sogleich des Dichters Namen „Joannes Rist" durch Buchstabenwechsel in „Es rinnt ja so" verkehrend, und daraus des Gefeierten Lob herleitend, aus dessen Feder

> es rinnt so schön,
> erfrischet Herz und Muth, und giebt ein solch Getön,
> Daß voll von Lieblichkeit, wie, wenn die Bäche wallen
> Durch Sand und Steine durch, es lieblich pflegt zu schallen
> und sonderlich bei Nacht rc.

Wenige Jahre nachher trennte Beide der bitterste Haß, den, offner und verstellter, Rist in den meisten seiner Vorworte an den Tag legt. Später faßte der Dichter diese Erstlinge seiner geistlichen Muse in ein einziges Buch zusammen; so erschienen sie 1650, 1654, 1658, bei den frühern Verlegern. Wir finden hier Festlieder, Buß- und Betlieder, Morgen- und Abendlieder, Lobgesänge, und Lieder von Personen des alten Testaments bis auf den Priester Zacharias, den Vater Johannes des Täufers, unter dem gemeinsamen Titel vereinigt: „Johann Risten Himmlische Lieder, mit sehr lieblichen und anmuthigen von dem fürtreflichen und weitberühmten Herrn **Johann Schop**, der löblichen Stadt Hamburg Capellmeistern, wohlgesetzten Melodieen. Nunmehr aufs neue wiederum übersehen, in eine

*) In der Vorrede zu seinen Katechismusandachten.

ganz neue und richtigere Ordnung gebracht, an vielen Orten verbessert, und mit einem nützlichen Blattweiser beschlossen.“ Die Bildnisse des Dichters wie des Sängers sind dieser Ausgabe beigefügt, welche zu „Lüneburg, gedruckt und verlegt durch Johann und Heinrich, Gebrüdern, die Sterne“ erschien. Johann Schop also war der erste Tonkünstler den Rist sich gesellte, und der dann noch ein zweites Mahl auf sein Gesuch sich ihm anschloß. Mit diesem beginnen wir demnach die Betrachtung des Sängerkreises unseres Dichters.

Sehr dürftig sind die Nachrichten die wir über ihn besitzen, sie beschränken sich lediglich auf die Herzählung seiner Werke, und einige einzelne Züge aus seinem Leben. Weder sein Geburtsjahr ist uns genannt, noch Namen und Stand seiner Eltern, über seine früheren Verhältnisse wissen wir nichts, selbst sein Todesjahr ist uns nicht berichtet. Wo seiner erwähnt wird, erscheint er immer in Hamburg; in der Vorrede des ersten Zehn der himmlischen Lieder nennt ihn Rist schon „der löblichen Stadt Hamburg wohlbestallten Capellmeister“, und rechtfertigt diesen Titel, den er ihm sodann auch auf den Titelblättern des 2ten und 3ten Zehn beilegt, in der Vorrede des ersten dieser beiden mit Eifer gegen diejenigen, die ihm denselben streitig machen wollten; doch haben diese entweder ihren Widerspruch siegreich durchgeführt, oder Schop selbst hat eine solche Benennung, als einen Zankapfel, abgelehnt, denn in den beiden letzten Zehn wird sie ihm nicht ferner beigelegt, und Mattheson der seiner bei dem Jahre 1654*) in seiner Ehrenpforte gedenkt, nennt ihn nur Rathsmusikanten zu Hamburg. Um eben diese Zeit ungefähr wird Georg Neumark ihn „den weltbekannten Geigenkünstler“ daselbst in der Vesper gehört haben, zugleich mit „dem weitberühmten Organisten, Heinrich Scheidemann“, wovon er in der 3ten Abtheilung seines fortgepflanzten poetisch musikalischen Lustwaldes singt. Durch das Orgelspiel des letzten im Geiste entzückt, der „mit seinem schönen Pfeiffenwerke sein Herz beuge, dessen schöner Ton durch alle Sinnen dringe“ gedenkt er dann auch jenes ersten rühmlichst

der mit einer sanften Geigen
das gekünstelt' Orgelspiel noch beliebter machen kann.

Wahrscheinlich also war Schop in Hamburg geboren, und während seines ganzen Lebens heimisch und thätig daselbst. Dort scheint ihn auch Rist öfter gehört, und dadurch ein Verhältniß mit ihm angeknüpft zu haben. Sein Geigenspiel erwarb ihm allgemeine Gunst, auch unter Fürsten, die ihn gern in ihren Diensten gehabt hätten. So erzählt Mattheson, wenn Christian der Vierte in die Nähe Hamburgs gekommen sei, hätten Jacob Prätorius — dortiger Organist — und Johann Schop stets zu ihm heraus gemußt;**) jener scheint in der That die Geschicklichkeit besessen zu haben, dem Geigenspiele Schop's durch sanfte begleitende Orgeltöne einen besonderen Reiz zu geben. „Seine Majestät, (fährt Mattheson dann fort) hätten sie gern nach Kopenhagen gehabt; sie bedankten sich aber, und dachten: Wenn ein Bürgermeister in Hamburg stirbt, darf die Musik kein Trauerjahr halten.“ Auch eines Sohnes unseres Schop, Albert, Hoforganisten zu Güstrau, geschieht Erwähnung. Sein Vater hätte diesen gern in seiner Nähe gehabt, und bei dem Tode des Organisten Ulrich Cernitz an der Jacobskirche zu Hamburg (1654) bot sich dazu eine Gelegenheit dar. Albert Schop trat daher mit drei andern, unter denen sich auch Matthias Weckmann befand, der diese Stelle nachher wirklich erhielt, als Mitbewerber auf. Dem Vater wäre nicht allein der

*) S. 397.
**) Eben da S. 329.

Sohn, sondern auch der Orgelspieler, der sein Geigenspiel durch kindlich sorgsam ihm angeschlossene Begleitung wohl geltend zu machen verstand, als Genosse lieber gewesen, als der fremde, thüringische Künstler; ihm mag man es verzeihen daß er eine List ersann, diesen zu beseitigen; nicht aber dem Kampfrichter — denn dieses war Schop auch, nebst noch 4 Andern, die uns später wieder begegnen werden. Auch scheiterte diese pflichtwidrige, unredliche Behandlung an Weckmanns Besonnenheit und Aufmerksamkeit. Schop legte ihm, erzählt Mattheson „eine Sonate vor, worin der Fallstrick so gestellet war, daß Schop mit Fleiß, um Weckmann verwirret zu machen, einen Takt überhüpfte. Dieser aber merkte es alsobald, hielt mit der rechten Hand inne, und rief Schopen zu: der Herr verfehlt einen Takt! Schop wurde selbst hierüber bestürzt und beschämt, zeigte Weckmann in der Partitur eine Stelle, da sie beide wieder anfingen, und es vollführten.“ *)

Betrachten wir Schops Werke, wie Gerber (AL. II. S. 446) sie uns unter 7 Nummern nach Mollers Cimbria litterata anführt, so finden wir ihn in seinen „Paduanen, Gaillarden, Allemanden“, in 2 Theilen 1640 zu Hamburg erschienen, und „30 Concerten zu 1, 2, 3, 4 und 9 Stimmen“, eben da 1644 herausgegeben, ganz im Sinne gleichzeitiger Tonkünstler thätig; 4 andere Werke zeigen ihn nur als Sänger einfacher Melodieen zu Liedern beliebter Dichter. Seine Freundschaft und Bewunderung für Rist, als dessen Genossen bei 2 Liedersammlungen wir ihn bald näher werden kennen lernen, hat ihn jedoch nicht abgehalten, auch dessen gehaßtem Gegner, Philipp von Zesen, sich anzuschließen; zu dessen „dichterischen Jugend und Liebesflammen“ und seiner „geistlichen Wollust Salomonis“ hat er (nach Moller) Melodieen gesungen, eben so wie zu Jacob Schwiegers „flüchtigen Feldrosen“; die Jahre der Herausgabe derselben sind uns nicht angezeigt.

Dies ist alles, was von Schops Lebensumständen und seiner künstlerischen Thätigkeit uns berichtet ist, außer demjenigen was wir noch aus Rists Vorreden zu den beiden Liedersammlungen die er mit seinen Singweisen schmückte, ergänzend beibringen werden. Gleich das Vorwort zu der Ausgabe der himmlischen Lieder vom Jahre 1652 beschäftigt sich mit unserem Meister. Seit dem frühesten Erscheinen dieser seiner ersten Sammlung geistlicher Lieder war Rist schon mit 3 anderen Werken ähnlicher Art hervorgetreten: mit Liedern über Christi Leidensweg und seine Kreuzigung (1648), dem „sonderbaren Buche“ neuer himmlischer Lieder, und der Sabbathischen Seelenlust, 1651. Gönner und Freunde waren ihn angegangen, seine geistlichen Lieder auf bekannte in den Evangelischen Kirchen gebräuchliche Melodieen zu richten, „damit sich auch diejenigen welche der Singekunst unerfahren, solcher Lieder desto besser bedienen könnten.“ Er hatte diesem Verlangen gewillfahrt, und man hatte ihm zu erkennen gegeben, daß er Vielen damit „einen sonders angenehmen Gefallen erzeigt habe.“ Nun wurde ihm aber auch „von Verlegern und anderen fürnehmen Leuten“ angemuthet, ein Gleiches mit den Liedern seiner ersten Sammlung zu thun; und weshalb er diesem Wunsche nicht nachgekommen sei, darüber spricht er sich in der Vorrede der erwähnten späteren Auflage aus. Er gedenkt zunächst der aus einer solchen Anforderung nothwendig hervorgehenden Umarbeitung der Lieder, ihrer äußeren Form nach, und der Schwierigkeit dieses Unternehmens; dann wendet er sich zu deren neuen Melodieen. „Fürs Andere (sagt er), so hat man auch darum unterlassen diese Lieder zu ändern, und

*) S. 397.

auf solche Melodieen, deren wir uns in den evangelischen Kirchen gebrauchen, zu richten, weil diese gegenwärtigen Weisen nunmehr durch ganz Teutschland dermaaßen bekannt sind, daß sie auch von denen, welche der Musik nicht eben kundig, ja, sogar von Weibespersonen, Kindern, Knechten und Mägden gar fein gesungen werden, maaßen ich es selber mehrmalen unbekannterweise angehöret, und mich höchlich habe verwundert, wie doch solche Leutlein, welche des künstlichen Singens ganz unwissend, gleichwohl solche, theils schwere Melodieen haben fassen oder behalten können. Ich will hie nicht sagen, wie von diesen Liedern schon viele in etlichen unserer Kirchen sind eingeführet, woselbst sie von ganzen Gemeinen einmüthig werden gesungen; welches, wenn man mehrerwähnte Lieder um unserer gewöhnlichen und bekannten Melodieen willen geändert hätte, hiedurch ganz und gar wäre aufgehoben, und unser fürnehmster Zweck, welcher bloß und allein dieser ist, daß des heiligen göttlichen Namens Ehre befördert, und das Christenthum mit den Menschenkindern möglichstermaaßen werde fortgepflanzet, erbauet und gebessert, merklich würde verhindert werden.

Drittens, so muß auch ein Jedweder, der die Singekunst aus dem Grunde verstehet, nebenst mir aufrichtig bekennen, daß es immer Jammer und Schade wäre, wenn man diese herrliche und süßklingende Melodieen d.s fürtreflichen und weltberühmten Herrn Johann Schopen sollte zurücksetzen, und an ihrer Stelle andere einführen. Es sind ja dieses großen Künstlers sehr wohlgesetzte Weisen bei Gelehrten und Ungelehrten durch unser ganzes Teutschland dermaaßen lieb und angenehm, daß es das größeste Unrecht, ja, eine scheltenswerthe Unbilligkeit wäre, wenn man dieselben von diesen Liedern hinwegthun, und unsere teutschen Landsleute einer solchen herrlichen Arbeit sollte berauben. — Meinestheils muß ich aufrichtig bekennen, daß diese des hocherfahrenen Künstlers, Herrn Schopen, übertrefliche Melodieen, wenn ich sie auf Orgeln, Lauten, Geigen, oder anderen Instrumenten mag spielen, und den Text beweglichst darin singen hören, mir noch diese gegenwärtige Stunde das Herz erfreuen, und manche betrübte Gedanken, die mir meine gar vielfältigen, vom leidigen Satan und desselben getreuen Dienstboten angestiftete Widerwärtigkeiten verursachen, hinwegnehmen. Und demnach es ja der allerhöchste Gott also gefüget, daß Herr Schop, und desselben dienstergebener Freund Rist die ihnen von Gott verliehenen Wissenschaften der Sing= und Dichtkünste zusammenbringen, und ihren Schöpfer mit Worten und Weisen für aller Welt zu loben und zu preisen nach ihrem geringen Vermögen sich unablässig sollen bemühen, so verbleiben sie billig in solcher Arbeit und Freundschaft beständig verknüpft.'' Der Dichter erwähnt dann unter mehren Lobgedichten eines, worin er dem David, Schop dem Assaph verglichen wird, was er sich gern gefallen läßt, und mit der Versicherung schließt: ,,werden demnach die also Genannte David und Assaph im Namen Gottes mit ihrer Arbeit in diesen, vielleicht auch noch folgenden Liedern, also fein beisammen, und gute Freunde bleiben.''

Wir wollen es unentschieden lassen, ob die Lieder den Melodieen, ob diese jenen ihre Erhaltung verdanken; auch vermögen wir nicht mit Gewißheit festzustellen, welche von beiden damahls, als Rist die mitgetheilten Worte schrieb, bereits in den evangelischen Kirchen Deutschlands Eingang gefunden hatten. Nur von einer derselben können wir es mit Gewißheit versichern, von der des Weihnachtsliedes ,,Ermuntre dich mein schwacher Geist''; wir finden sie mit ihrem Liede schon in Johann Crügers ,,Geistlichen Kirchenmelodieen'', welche 1649 zu Leipzig erschienen (Nr. 38). Zwar enthält dieses Melodieenbuch auch Rists Morgenlied: ,,Gott der du selber bist das Licht'' (Nr. 4), doch mit einer neuen, von Crüger dazu gesungenen Melodie. Acht Jahre später, in Crügers zu Berlin bei

Runge (1657) herausgegebenen Geistlichen Liedern und Psalmen erscheinen auch die Weisen der Rist=schen Lieder: „Werde munter mein Gemüthe," und „Wach auf mein Geist, erhebe dich;" die letzte jedoch nicht mit diesem, sondern jenem anderen, ebenfalls in den himmlischen Liedern enthaltenen: „O Ewigkeit du Donnerwort," für das Schop eine besondere Melodie sang. Crüger hat die Grundzüge der für dasselbe von ihm entlehnten beibehalten, er hat ihr jedoch eine bestimmtere Gestalt, und kräf=tiger ausgesprochene Wendungen gegeben, so daß sie wohl mit eben so vielem Rechte sein genannt werden darf als ihres früheren Erfinders. Das zu Lüneburg bei den Sternen um 1661 erschienene „Vollständige Gesangbuch" giebt aus Rists himmlischen Liedern schon sieben mit Schops Melodieen: 1) Zacharias Lobgesang: Ich will den Herren ewig loben; 2) den Neujahrgesang: Hilf Herr Jesu, laß gelingen; 3) das Passionslied: O Traurigkeit, o Herzeleid; 4) den Auferstehungsgesang: Lasset uns den Herren preisen; die Lieder: 5) O Gottesstadt, o güldnes Licht; 6) O Ewigkeit du Don=nerwort (mit der eigends dafür bestimmten Weise); 7) Werde munter mein Gemüthe ꝛc., von denen jedoch in der 1696, gegen das Ende des Jahrhunderts, erschienenen Wiederausgabe dieses Buches das an der ersten, dritten und fünften Stelle genannte mit ihren Melodieen wieder verschwunden sind. In dem von dem Pfarrer Nicolaus Stenger, um 1663, ebenfalls noch bei dem Leben des Dichters, zu Erfurt herausgegebenen Gesangbuche, finden wir die 4 Lieder: Ermuntre dich, mein schwacher Geist; O Traurigkeit, o Herzeleid; Werde munter, mein Gemüthe; O großes Werk, geheimniß=voll ꝛc. aus Rists himmlischen Liedern, mit Schops Melodieen; in Vopelius Neuem Leipziger Ge=sangbuche 1682 begegnen uns die Weisen der 3 zuerst genannten, und die der eben daher stammen=den: Jesu du mein liebstes Leben; Hilf Herr Jesu, laß gelingen. Die früheste Ausgabe von Frei=lingshausens Gesangbuche (1704) welche 13 Lieder aus dem jetzt besprochenen Werke Rists aufge=nommen hat, bringt uns von dreien (Nr. 22. 119. 630) die Melodieen Schops: „Ermuntre dich mein schwacher Geist ꝛc. Lasset uns den Herren preisen ꝛc. Nun lobet alle Gott, den Herren Zebaoth"; zwei anderen giebt sie neue mit: „Folget mir ruft uns das Leben (393) und: O Gottesstadt, o güld=nes Licht (583)" wogegen den übrigen acht keine beigefügt sind. In dem 2ten Theile dieser Ausgabe des erwähnten Gesangbuches (1714) erscheint eines mit einer neuen Singweise: „Von Gnade will ich singen" (584), während ein zweites „(Auf meine Seel' und lobe Gott" (553) ganz ohne Melodie bleibt; erst die, beide Theile vereinende Ausgabe von 1741, die nun 15 Lieder aus unserer Sammlung ent=hält, giebt noch die Weisen der Lieder „O Traurigkeit, o Herzeleid" (Nr. 238) und „Werde mun=ter mein Gemüthe" (1530) während sie für das Lied „Nun lobet alle Gott" mit Beseitigung von Schops früher gewählter Melodie, eine neue bietet (1542), und eben so für den Morgengesang „Gott der du selber bist das Licht" (1471), jedoch nicht die von Johann Crüger herrührende; wonach sie 4 Melodieen Schops und 5 neue statt der seinigen begreift. Bronners Choralbuch (1715) belehrt uns, daß um den Anbeginn des 18ten Jahrhunderts zu Hamburg sieben Melodieen Schops in kirch=lichem Gebrauche waren: die der Lieder: „Ermuntre dich mein schwacher Geist; — O Traurigkeit, o Herzeleid; — Lasset uns den Herren preisen; — O Ewigkeit du Donnerwort, sowohl die ursprüng=liche, als die zweite, dafür von dem Liede: „Wach auf mein Geist, erhebe dich" entlehnte; — Werde munter mein Gemüthe; — und: O Gottesstadt, o güldnes Licht; Lieder und Melodieen, die vielleicht schon zu Rists Lebenszeit in den dortigen Kirchen heimisch geworden waren, wie es denn nach dem Zeugnisse des Lüneburger Gesangbuches wahrscheinlich ist, daß beide am frühesten in Nie=

dersachsen sich verbreiteten. Die meisten dieser Singweisen endlich finden wir in Königs Harmonischem Liederschatze (Frankfurt am Main, 1738) ein Zeugniß dafür, daß sie auch im südlichen evangelischen Deutschland großen Anklang gefunden hatten. Zunächst die sieben, so eben genannten, und außer ihnen die der Lieder: Gott der du selber bist das Licht; Jesu, du mein liebstes Leben; O großes Werk geheimnißvoll; Ach höchster Gott, verleihe mir; Getrost ist mir, o Gott, mein Herz in Nöthen; Jammer hat mich ganz umgeben; O Gott sehr reich an Güt ꝛc.; Ich trage groß Verlangen [von drei Melodieen die letzte]; O Gott was ist das für ein Leben; O Jesu, nie befleckte Lamm [von 2 Melodieen die letzte]; So wünsch ich mir zu guter Nacht"; achtzehn also im Ganzen. Auf einige andere Lieder Rists aus den himmlischen Liedern (ihrer funfzehn) weis't dies Choralbuch zurück, als solche, die nach anderen gebräuchlichen Melodieen gesungen werden könnten; für die Lieder: „Jesu der du meine Seele, — Ich will den Herren ewig loben — Von Gnade will ich singen — Wie bin ich doch so sehr betrübt — O großer Gott vom Himmelsthron — Du Lebensfürst Herr Jesu Christ — hat es ganz neue, zu den letzten beiden selbst deren zwei, von denen die zweite des am Ende genannten derjenigen übereinstimmt, die wir bei Freilingshausen finden, nur daß sie dort, bewegter und geschmückter, im $\frac{3}{4}$ Takt einhergeht. Eine ähnliche Übereinstimmung findet sich zwischen beiden Melodieenbüchern bei einer 2ten Singweise für das Lied „O Gottesstadt, o güldnes Licht," neben der von Schop herrührenden, die Königs Liederschatz aufgenommen hat; nur für die Lieder: „Folget mir ruft uns das Leben" und: „Nun lobet alle Gott den Herren Zebaoth" haben König und Freilingshausen neue, unter sich abweichende Singweisen. Die Erscheinung, daß für dasselbe Lied verschiedene Weisen angewendet werden, wie dieses unter den aus Königs Choralbuche angeführten Liedern öfter sich findet, ist keine neue, der Zeit die uns jetzt beschäftigt, eigenthümliche; wir begegnen ihr bereits in den ersten Zeiten des evangelischen Kirchengesanges, und selbst bei Luthers Liedern tritt sie mehrmahls hervor. Ja, eben bei diesen fällt oft die Entscheidung schwer über den höheren Werth der einen oder der andern von mehren gemeinschaftlichen Singweisen, deren jede in dem Grundtone des Gefühles, der in ihrem Liede vorwaltet, ihre Rechtfertigung findet. Nur da wo die eine solcher Singweisen von der anderen völlig verdrängt wird, und diese, obgleich die ursprüngliche, sich nirgend geltend machen kann, dürfen wir voraussetzen, daß sie den rechten Ton verfehlt habe, und dieses würde sich also nur von fünfen unter den genannten Weisen Schops sagen lassen, während achtzehn andere — neunzehn wenn wir die von Vopelius aufgenommene Weise des Neujahrsliedes: „Hilf Herr Jesu, laß gelingen" hinzurechnen — durch ihre allgemeinere Verbreitung ein Zeugniß für ihren Werth ablegen. Sieben unter ihnen hat später Johann Sebastian Bach besondere Aufmerksamkeit geschenkt; fünfmahl finden wir die Weise des Morgenliedes „Werde munter mein Gemüthe" von ihm behandelt*); dreimahl die des Weihnachtsliedes „Ermuntre dich mein schwacher Geist"**; je einmahl die der Lieder: O Traurigkeit, o Herzeleid; Lasset uns den Herren preisen; Wach auf mein Geist erhebe dich, wie Crüger sie dem Liede: „O Ewigkeit du Donnerwort" angepaßt hatte; Jesu, du mein liebstes Leben, und Hilf Herr Jesu laß gelingen.***) Was er, durch seine eigenthümliche Führung der Mittelstimmen über Bässen von seltener Mannichfaltigkeit und Beweglichkeit, aus diesen Melodieen entwickelt habe, davon werden wir, so weit es in Worten sich ausdrücken läßt, später da reden, wo wir mit diesem großen Meister

*) (Nr. 84. a. b. c. d. e in Beckers neuer Ausgabe.)
**) Ebendaselbst Nr. 15. a. b. c.
***) Nr. 60. 171. 26. 116. 193 eben da.

uns beschäftigen. Bei Schop besteht das Hauptverdienst nicht eben in seinen Bässen; sie sind angemessen, untadelich, aber nicht ausgezeichnet, da in ihnen nicht die ganze Seele der Singweise sich kund giebt, die über ihnen, als ihrer Grundlage einhergeht, auf sie sich stützt. Es sind die Melodieen selbst, die Schöpfung der Sängergabe des Meisters, die wir zu rühmen haben, es ist der kräftige Schwung der in ihnen herrscht, ihre Frische und Sangbarkeit. Sie beruhen, wie die meisten mit ihnen gleichzeitig entstandenen, ganz auf unseren heutigen Tonarten, so daß man kaum einen Anklang an die alten, kirchlichen, bei ihnen finden wird; sie sind mannichfaltig in ihrem rhythmischen Baue, indem bald der gerade, bald der dreitheilige Takt in ihnen vorwaltet, wie in den Weisen: Ermuntre dich mein schwacher Geist; Lasset uns den Herren preisen; Jesu du mein liebstes Leben; Hilf Herr Jesu, laß gelingen, u. s. w. rc. — bald auch der drei= und der viertheilige nebeneinandergestellt sind, wie in jenen andern: Wach auf mein Geist erhebe dich (O Ewigkeit du Donnerwort); O Gottesstadt, o güldnes Licht rc. Nirgend jedoch tritt der rhythmische Wechsel in ihnen auf, der so viele ältere geistliche Singweisen lebendig gestaltet, und der, wo der alten Tonart gesellt, die eigenthümlichste Verschmelzung des Volksmäßigen mit dem Altkirchlichen darstellt. Sie gehören einer neuen Ordnung der Dinge an, wie die meisten jener Zeit, ohne auch nur auf die ältere hinzuweisen, und es ist vergebene Mühe wenn man etwa versuchen will die Melodie: „Lasset uns den Herren preisen" auf die dorische Tonart zurückzuführen. Man pflegt in unseren Tagen wohl die Meinung laut werden zu lassen, damahls habe man zuerst von der Fessel der griechischen Tonarten (so nennt man sie) sich befreit, eine Fessel, von der doch zugleich zugegeben wird, daß die Kirchenweise Anstandshalber sie noch wohl habe tragen dürfen, um als etwas Besonderes unter so viel weltlichen Melodieen hervorzutreten, in einem, wenn auch unbequemen, doch ihr wohl geziemenden geistlichen Kleide. Doch wie selten ist dieses Kleid in der Zeit schon geworden, von der wir reden! Was wir aber hier mit diesem Bilde bezeichnen, war auch nimmer ein blos äußerlich Angethanes, sondern ein aus mächtigem inneren Gefühle Ergriffenes, und darum die wahrste, lebendigste Form für den Ausdruck desselben, die kirchliche Weihe, die dem neuen geistlichen Volksgesange zu Theil wurde. Die Töne dieses Gesanges mußten unter den Greueln des Krieges verstummen, das Bewußtseyn der Einheit in einer wahren, gereinigten Kirche, unter dem geistlichen Hader jener Tage verschwinden, wenn auch die heilige Sehnsucht nach dem höchsten Gute nimmer erlöschen konnte, und in Liedern und Tönen Begabter sich immerfort aushauchte. Aber Diejenigen, die solche Töne anschlugen, waren nunmehr einzelnstehende Kunstmeister, nicht als Organe, Stimmführer der Gemeine, durch sie Erweckte und wiederum sie Erweckende, sondern dieses letzte allein; der Gemeine Wort und Ton von außen her in den Mund legend, nicht beides in ihr lebende entfesselnd. Sie erbauten als Künstler die neue Kunst, wie sie einem neuen Sinne — nicht mehr dem alten kirchlichen der ersten begeisterten Zeit der Kirchenverbesserung — gemäß war, er klingt in allen ihren Schöpfungen wieder, und leiht ihnen nothwendig Farbe und Gestalt, welche von dem inneren Leben, den daraus hervorgehenden künstlerischen Bestrebungen, unzertrennlich sind. Sie hatten nicht eine Fessel abgeworfen, denn von einer solchen könnte nur die Rede seyn, wenn sie ohne inneren Drang ihre Weisen in die alten Gesangsformen hätte zwängen wollen; sie sangen anders, weil sie Andere geworden waren. Man darf an den herrlichen Denkmahlen des Gesanges einer frühern begeisterten Zeit mit größerer Vorliebe hängen, mit wärmerer Freude sie in das Leben zurückrufen; die der späteren Tage, die uns jetzt beschäftigen, tragen nicht minder das Gepräge innerer Wahrheit, lebendiger Frömmigkeit, und wir dürfen sie nicht schelten, weil sie nicht mehr sind, und nicht mehr seyn konnten was jene waren. Darum möge die Bezeichnung

dessen was ihnen, im Vergleiche gegen jene, mangelt, nicht als Rüge eines wesentlichen Gebrechens angesehen werden, sondern nur als ein zur Verständigung über den wesentlichen Unterschied der Formen in älterer und späterer Zeit nothwendig Gereichendes.

Was mehreren unter den Melodieen Schop's eine verhältnißmäßig lange Dauer gesichert hat, ist nicht die Mannichfaltigkeit ihrer rhythmischen Formen. Die Folgezeit hat daran in ganz verschiedenem Sinne vielfach gerührt; Königs Choralbuch hat meistens sie ihnen abgestreift, während Freilingshausen sogar noch fremden Schmuck hinzufügte, den spätere Fassungen wiederum getilgt haben, ohne hiebei auf die ursprüngliche Gestalt der Singweise zurückzugehen. Es ist lediglich ihr melodischer Theil in engerem Sinne, worin ihre Anziehungskraft gelegen hat; die Verknüpfung der Töne zu eigenthümlichen Wendungen des Gesanges, zu lebendigen Gliedern desselben, die sich wechselsweise auf einander beziehen, einander erklären, in deren Vereinigung das Ganze sich organisch gestaltet, und als solches in seiner Wesenheit immer noch erkennbar bleibt, möge das Maaß der Drei oder Zwei darin vorwalten, oder mit einander wechseln. Sie gleichen, bei aller sonstigen Verschiedenheit, darin den Melodieen des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, die trotz aller Verwischung eigenthümlich ausgestaltender, rhythmischer Züge, aus mißverstandenem Streben nach Vereinfachung, dennoch nicht haben verwüstet werden können. Den meisten Anklang fanden verhältnißmäßig die Fest-, und, wenn wir sie so nennen dürfen, die Hausgesänge. Die 50 himmlischen Lieder Rists bestehen in ihrer neuesten Zusammenstellung aus fünf Abtheilungen, eine jede zu zehn Liedern. Aus der ersten, welche „Fest- und Passionsgesänge" begreift, sind zufolge Königs Liederschatz, alle Melodieen, bis auf zwei*), in den Gemeinegesang übergegangen; unter den aufgenommenen finden sich allein fünf von denen, welche Joh. Sebastian Bach vierstimmig behandelte, mit Einschluß der bei König fehlenden des Neujahrsgesanges: „Hilf Herr Jesu laß gelingen." Doch ist hier zu erinnern, daß, wie es scheint, die Weise des Passionsliedes: „O Traurigkeit, o Herzeleid" nicht von Schop herrührt. Die früheste Ausgabe des ersten Zehn der himmlischen Lieder von 1641 enthält folgende Bemerkung des Dichters, die aber schon in der von 1652 fehlt: „Es ist mir der erste Vers dieses Grabliedes benebenst seiner andächtigen Melodie ohn Gefähr zu Handen kommen. Wenn mir denn selbige insonderheit wolgefallen, als habe ich, dieweil ich der andern Verß gar nicht theilhaft werden können, die übrige sieben, wie sie allhier stehen, hinzugesetzt" u. s. w. Dazu kömmt, daß das Titelblatt eben dieses ersten Zehn die Melodieen bezeichnet als „mehrerentheils" von Schop gesetzt, und die Vorrede hinzufügt, es rührten nur einige in Eile gesetzte unter den Melodieen dieser Lieder von jenem Tonkünstler her, was auch das Vorwort des zweiten Zehn bestätigt, sich auf das Urtheil der Musikverständigen berufend, und zugleich die Fehlerhaftigkeit des Abdruckes beklagend. Die, unserem Schop nicht angehörenden sind durch äußere Zeichen vor den anderen nicht kenntlich gemacht; selbst von der eben erwähnten ist nicht unzweifelhaft ausgesprochen, daß sie die alterthümliche des Liedes sei, in dessen Begleitung sie erscheint, obgleich wir es muthmaaßen dürfen. Die späteren Ausgaben lassen die Bemerkung weg, die beiden früher beigefügt war, sie unterscheiden auch nicht ferner die Urheber der Melodieen; alle sind Schop zugeschrieben. Hatte vielleicht der erste fehlerhafte

*) Die des 9ten Liedes: Du Lebensfürst Herr Jesu Christ, und die des 2ten Hilf Herr Jesu, laß gelingen, für welche König andere Melodieen hat.

Abdruck des Tonsatzes diesen bewogen, bei einigen derselben seine Urheberschaft abzulehnen, ohne sie näher bezeichnen zu wollen, und versöhnte ihn die spätere Berichtigung wieder? wir lassen es unentschieden, denn es mangelt der Faden zur Lösung dieser Zweifel. Von den Singweisen des zweiten Zehn, das nach seiner Überschrift „Triumphirende Danklieder heiliger Leute alten und neuen Testaments" enthält (des Moses, der Debora, der Hanna, des Esaias, Hiskias, der Judith, des Tobias, Sirach, der drei Männer im Feuerofen, des Priesters Zacharias), ist keine in der Kirche heimisch geworden, mindestens nicht geblieben; denn die des letzten, die wir in dem Lüneburger Gesangbuche von 1661 fanden, war gegen das Ende des Jahrhunderts, wie dessen Nichtwiederaufnahme zeigt, nicht ferner im Gebrauche. König verweis't für die Lieder des Esaias (wir haben eine feste Stadt) und des Sirach (Ich will für allen Dingen Gott selber aus der Schrift und seine Werk' besingen) auf andere Melodieen, und für den Lobgesang des Zacharias (Ich will den Herren ewig loben) giebt er eine neue. Es darf nicht Wunder nehmen, eben diese Abtheilung gegen die anderen zurückgesetzt zu sehen. Nicht allein der Inhalt der Lieder, der, den Worten der heil. Schrift sich genau anschließend, so viele besondere Beziehungen auf Diejenigen zeigt, in deren Mund sie diese Lieder gelegt hat, ist deren allgemeiner kirchlicher Verbreitung entgegen gewesen, sondern auch in den Melodieen selbst ist die Veranlassung davon zu finden. Denn bei ihnen tritt, mehr als sonst, auch der Setzer hervor, indem die meisten als wesentlich zweistimmige Gesänge erscheinen, bei denen Ober- und Grundstimme in Nachahmungen sich fortbewegen; oft sinnreich und mit Geschick, doch mit zu lebhaftem Gepräge des Kunstgesanges, namentlich in den nicht selten vorkommenden chromatischen Gängen. Aus dem dritten Zehn, das die Überschrift „Hochwichtige Betrachtungslieder" führt, finden wir zwar neun Lieder aufgenommen, jedoch sieben davon mit Verweisung auf andere Melodieen, und nur zwei mit denen Schops (O Gott, was ist das für ein Leben, was ist das für ein himmlisch Licht — O Ewigkeit, du Donnerwort). Ähnlich verhält es sich mit den „Christlichen und andächtigen Betgesängen" des vierten; nur zwei giebt König mit ihren Melodieen (O höchster Gott verleihe mir, daß ich nur dich begehre — O Gott, sehr reich von Güt, o Vater voller Gnaden); vier verweis't er auf andere, dreien giebt er neue, nur eines (das 2te) findet sich ganz übergangen. Das fünfte und letzte endlich hat wiederum dem Melodieenschatze des evangelischen Kirchengesanges, gleich dem ersten, eine reichere Ausbeute gewährt. Wir finden bei König sechs der Melodieen aufgenommen von den „Lob- und Dankliedern nebst andächtigen Morgen-, Abend-, Tisch- und Reisegesängen," die es enthält, unter denen sich auch zwei von J. S. Bach später 4stimmig gesetzte befinden, die letzten beiden der sieben, welche er behandelte: nur zu zweien der Lieder giebt König neue Weisen, und eben so viele verweis't er auf andere, schon vorhandene*).

Noch bei einem 2ten Werke Rists erscheint Schop als sein Sänger. In der von dem Dichter selbst aufgezeichneten Reihe derselben ist es das fünfte, und führt den Titel: „Frommer und gottseeliger Christen alltägliche Hausmusik, oder Musikalische Andachten, bestehend in mancherlei und unterschiedlichen ganz neuen geistlichen Liedern und Gesängen, welche von allen und eines jedweden Standes Personen in allen

*) Beispiele der Melodieen Schops zu den himmlischen Liedern s. unter Nr. 142—147, mit Einschluß der Crügerschen Umbildung der Weise des Liedes: „Wach auf mein Geist, erhebe dich" für das Lied: „O Ewigkeit du Donnerwort (145a).

und jeglichen Leibes und der Seelen Angelegenheiten erbaulich können gebrauchet, und deroselben größester Theil auf bekannte und in reinen evangelischen Kirchen übliche, sämmtlich aber auf gar neue, von dem fürtreflichen und weltberühmten Musico, Herrn Johann Schopen, wohl und anmuthig gesetzte Melodieen füglich gesungen und gespielet werden. Gott zu Ehren, Wiedererbauung des zerfallenen Christenthums, und Erneuerung des inwendigen Menschen mit sonderm Fleiße aufgesetzet und hervorgegeben von Johann Rist"; wo dann alle Titel und Ehrenämter des Dichters folgen. Seine Verleger waren, wie früher, Johann und Heinrich Stern zu Lüneburg, das Jahr des Erscheinens 1654. Diesem Titel zufolge beziehen sich die Lieder unserer Sammlung theils auf besondere Gemüths- und Lebenslagen, theils sind sie auch bestimmten Personen in den Mund gelegt. Was Rist bereits in einem früheren Werke begonnen hatte, zu dem wir uns aber später erst wenden, weil wir von den einzelnen Gliedern seines Sängerkreises im Zusammenhange zu berichten uns vornehmen — was er dort begonnen, hat er hier in größerem Umfange ausgeführt. Wir finden hier Lieder: eines großen Potentaten, Königs, oder anderer hoher Obrigkeit; einer Landesobrigkeit; eines Beamten, Artztes, Predigers, Kaufmannes, Kriegshelden, Handwerksmannes, Seefahrers, Reisenden; Tauf-, Ehe-, Abendmahlslieder; Lieder einer fruchtbaren und unfruchtbaren Ehefrau, ja, einer Kreisenden; Lieder der Eltern für die Kinder, der Kinder für die Eltern, der Schullehrer und Schulkinder, einer Braut, eines Bräutigams, einer Wittwe, eines Dieners und einer Dienerin; Morgen-, Abend-, Tischlieder; Gesänge bei Krieg, Hungersnoth, Pestilentz, großer Hitze und Dürre, Überschwemmung, Donnerwetter; bei Kreuz und Leiden überhaupt, bei Verlusten, Verklagtseyn vor Gericht, bei Krankheit, im Sterben, Geburtstags- und Begräbnißlieder rc.; wo wäre eine Beziehung, die „der Rüstige" sich hätte entgehen lassen? Allein so ausführlich er schon auf dem Titel den Inhalt seines Buches ankündigt, in einer Beziehung mindestens ist derselbe doch unvollständig. Nicht alle Lieder des Buches nämlich können nach Schops Melodieen gesungen werden, denn von den 70, die es enthält, rühren nur 48 von diesem, die andern 22 aber von Michael Jacobi her. Rist selber giebt in seinem „nothwendigen Vorberichte an den Leser", der seiner Zueignung an Bürgermeister und Rathmanne „der freien und des heiligen Römischen Reiches Stadt Lübeck" unmittelbar folgt, darüber Bericht. Nachdem er bemerkt hat, daß er alle Lieder dieses Buches, bis auf wenige — es sind nur zwei, das 3te und 70ste — auf bekannte Melodieen gerichtet habe, denen der Singekunst Unerfahrnen zu dienen, fügt er hinzu: er selber sei jedoch ein großer Liebhaber der edlen Singekunst, und wisse gar wohl, daß seine poetischen Sachen guten Theiles wegen der beigefügten anmuthigen Melodieen Vielen gar annehmlich vorgekommen seien. Darum habe er seinen alten, hochverehrten, lieben Freund, den fürtreflichen und weitgerühmten Musicum Herrn Johann Schop abermahlen dahin vermocht, daß er die Mühe auf sich genommen, ihm seine Lieder mit angemessenen Weisen auszuzieren. Dieser habe auch deren bei funfzig dazu gemacht, würde es auch mit den übrigen gern gethan haben, wenn nicht er, der Dichter, aus „sonderbaren" Ursachen mit der Herausgabe hätte eilen müssen. Seinen verehrten, schon viele Jahre habenden, mit Amtsgeschäften beschwerten, auch mit andern herrlichen musikalischen Sachen beschäftigten Freund habe er nun nicht über die Gebühr mit zu großer Eilfertigkeit zur Last fallen mögen. Deshalb habe er seinem werthen, an Sohnes Statt geliebten Freunde, Michael Jacobi, Cantor in Lüneburg, einem jungen, frischen, angehenden Musico die übrigen in die Hände gegeben, der sie freudig angenommen, und in Schops „als eines Vaters rechtschaffener Musicorum

löbliche Fußtapfen" tretend, auch vollendet habe. Beide hätten die Weisen dieser Gesänge „nit gleichsam üppig springend, und (so zu sagen) weltlich, oder nach der eitlen Tänzer Art, sonder fein andächtig, leicht, beweglich und anmuthig gemacht, wodurch sie denn ein nit geringes Lob bei allen Kunstliebenden erworben." Uns beschäftigen indeß hier nur Schops Melodieen; zu denen Jacobis — dem wir noch zweimahl neben andern Tonkünstlern mit Rists Liedern beschäftigt begegnen werden, — kehren wir erst da zurück, wo wir ihn dem Dichter, 5 Jahre später, bei einem ganzen Werke ausschließend gesellt finden. Schop ist mit keiner der hier uns gebotenen Melodieen in der Kirche heimisch geworden. Zwar finden wir in Königs harmonischem Liederschatze — der die Mehrzahl der Lieder aus Rists Hausmusik, 41, in Bezug nimmt, — eine der Singweisen Schops aufgenommen, die des Abendliedes (Nr. 44):

„Der Tag ist hin, der Sonnen Glanz
Hat sich nunmehr verloren ganz"

nur daß sie aus dem dreitheiligen Takte, der in der Urschrift ihr eignet, in den geraden gebracht ist. Allein schon seinem Inhalte zufolge ist ihr Lied ein häusliches mehr als kirchliches, sie kann daher kaum in Betracht gezogen werden, wenn von der kirchlichen Verbreitung dieser Melodieen die Rede ist. Für ein zweites Lied (das 45ste), einen Betgesang vor der Mahlzeit

„Es wartet alles, Herr, auf dich"

giebt König zwar eine eigene, doch nicht Schops Melodie: die übrigen 39 verweis't er auf bekannte, gebräuchliche Kirchenweisen, ja auch jene zwei, welche zu Rists Zeiten mindestens nach dergleichen noch nicht konnten gesungen werden. Zunächst das 3te von Schop gesungene:

„Woflieh ich Armer hin"

für das er die 3 von ihm gegebenen Singweisen des Spenerschen Liedes: „So bleibets nun also" anwendbar findet, sodann das 70ste (dessen Melodie Jacobi erfand), dem er die beiden, von ihm mitgetheilten Weisen des Ristschen Liedes „Von Gnade will ich singen" zuweis't, was aber, wenn er nicht etwa eine andere Melodie für ein anderes Lied im Sinne gehabt hat, ohne wesentliche Umbildung, sei es des Liedes oder der Weise, nicht möglich ist. Das lüneburger Gesangbuch von 1661 giebt zwar elf Lieder aus der Hausmusik, bezieht sich indeß bei allen auf bekannte Melodieen; seine spätere Ausgabe von 1696, oder das große Cellische Gesangbuch, hat drei dieser Lieder ausgemerzt, ohne einem der andern eine eigene, geschweige denn Schops Melodie beizugeben. In Freilingshausens Gesangbuche sind 7 Lieder aufgenommen, allein ohne ihre ursprünglichen, oder überhaupt eigene Melodieen. Ein Hauptgrund dieser Zurückstellung der Weisen des zuvor als Kirchensänger so beliebten Schop mag freilich darin beruhen, daß man für die neuen Lieder Rists nunmehr alte, gebräuchliche Melodieen bereits vorfand, die auch der Dichter, den Unkundigen zu Liebe, jedesmahl sorgsam angezeigt hatte, dabei selbst noch um möglichste Mannichfaltigkeit bemüht. Er weis't zurück auf ältere und neuere Kirchenweisen, aus lateinischem Choral, aus den französischen Psalmen, aus älterem deutschen geistlichen Gesange entlehnte, um die Zeit der Kirchenverbesserung, früher oder später erfundene, oder auch schon zuvor für seine eigenen, neuen Lieder gesungene. Selten nimmt er zwei- oder dreimahl dieselbe Melodie in Bezug, ja, selbst bei übereinstimmenden Maaßen sind immer mehre, und zumeist die passendsten, angezeigt. Er war in der That „ein großer Liebhaber der edlen Singkunst," und hätte wohl gewünscht, seine Lieder mit den neuen Melodieen seiner Freunde in Aller

Munde zu vernehmen, allein da man nun einmahl an den durch die Zeit nicht minder als durch hohen inneren Werth geheiligten alten Kirchenweisen ein vorzügliches Gefallen fand, und nach ihnen begehrte, da Alle in sie leichter mit einzustimmen vermochten, so wollte er mindestens sie in so reicher Fülle als nur irgend möglich seinen Dichtungen gesellen. Es ist sehr wahrscheinlich, ich wiederhole es, daß darin ein vorzüglicher Grund der Zurücksetzung von Schops und Jacobis neuen Weisen lag, aber wir dürfen uns auch nicht verhehlen, daß die des ersten zu der Hausmusik denen zu den himmlischen Liedern um Vieles nachstehen. Nicht etwa, weil er sie, von dem Dichter gedrängt, eilig hingeworfen hätte, wie es nach dessen Berichte, und dem ersten Anblicke zufolge, wohl scheinen könnte. Rist selber sagt bei dem frühesten Erscheinen des ersten Zehn seiner himmlischen Lieder, Schop habe einige der Weisen derselben in aller Eile gesetzt, und doch fanden eben diese den meisten Anklang. Er hatte hier, bei denen der Hausmusik, eher zu viel thun wollen, und hatte dadurch, abgesehen von dem sonstigen Werthe seiner Erfindungen, der allgemeineren Verbreitung derselben Abbruch gethan. Die weniger kirchlichen, als besonderen, persönlichen Beziehungen der Lieder hatten ihn veranlaßt, denselben nachgehend, einen eben so an das Besonderste streifenden Ausdruck in deren Melodieen zu legen. So hat er eben die Hälfte derselben (24) duettenhaft behandelt, und den Ton der Kirchenmelodie in engerem Sinne schon dadurch verfehlt; hier einen ähnlichen Ton anschlagend, wie in jenen Liedern von Personen des alten und neuen Testamentes in den himmlischen Liedern, dem, eben deshalb, am wenigsten verbreiteten Theile derselben. Dazu kommt, daß er sich chromatischer Fortschreitungen, sei es in unmittelbarer Folge von Halbtönen, oder in verminderten und übermäßigen Tonverhältnissen, öfters bedient, und dadurch für die Mehrzahl unfaßlich wird. Im Allgemeinen läßt über diese Melodieen Ähnliches sich sagen, als über die des zuvor besprochenen Werkes. Sie gehören unbedingt der neueren Richtung der Tonkunst an, und wenn wir einzelne phrygische Anklänge ausnehmen, erinnert Nichts bei ihnen an die kirchlichen Tonarten. Die weichen Tonarten (in dem Umfange von A D E G) sind die unbedingt vorwaltenden; von 48 Melodieen gehören ihnen 30 an, und 18 nur harten Tonarten (in dem Umfange von B C F G). Rhythmischer Wechsel erscheint nirgend, durchgängig vorwaltender dreitheiliger Takt achtmahl, Gegensatz dieses und des geraden fünfmahl. In welcher Ausdehnung man sich ihrer zu häuslicher Erbauung bedient habe, ist uns nicht aufgezeichnet.

Wir scheiden für jetzt von Schop bis dahin, wo wir die einzelnen Glieder des Ristschen Sängerkreises, nachdem wir uns einzeln mit ihnen beschäftigt haben, vergleichend nebeneinander stellen können, und kehren jetzt zu Rists geistlichen Liederdichtungen nach der Zeitfolge ihres Erscheinens zurück. Das nächste Werk in dieser Reihenfolge aller ist seine 1648 erschienene Sammlung von Passionsgesängen, mit dem Titel: „Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführte und an das Kreuz geheftete Christus Jesus, In wahrem Glauben und herzlicher Andacht besungen von Johann Risten.“ Sie besteht aus zwei Abschnitten; der erste wird durch zwölf sogenannte „Hinführungen“ gebildet, die einzelnen Momente des Leidensganges Christi von dem einen seiner Richter und Schergen hin zu dem andern, bis zu seiner Kreuzigung; sie enden mit seiner Hinführung nach Golgatha, wohin

Des großen Vaters Wort,
Der Fürst des Lebens, träget
Sein Holz geduldig fort rc.

und nun folgen sieben „gottseelige Andachten einer Christgläubigen Seele unter dem Kreuze ihres Erlösers"; an seine Füße, seine Kniee, Hände, Seiten, seine Brust, sein Herz, sein Antlitz, wie in den gleichartigen Liedern Paul Gerhards. Als zwanzigstes Lied erscheinen dann: „Klingende Dankverse zum Beschluß der heiligen Lieder und Andachten" rc., ohne eigene Melodie, so daß dieser letzten nur neunzehn sind. Diese rühren von **Heinrich Pape** her, einem Tonkünstler, über den wir, in Ermangelung sonstiger Nachrichten, Rists eigene Worte hier folgen lassen, an die wir auch in der Folge uns wieder erinnern werden. „Betreffend die Melodieen dieser Lieder (sagt Rist), so hat mir in Verfertigung derselben mein freundlicher lieber Schwager Heinrich Pape, welcher die löbliche Sing- und Orgelkunst von dem weltberühmten Herrn Jacob Schultzen (Prätorius), bei der Peterskirchen in Hamburg wohlverdientem Organisten in seiner Jugend emsig hat erlernet, treulich und sehr willig gedienet. Diese Melodieen sind mit sonderem Fleiße, so schlecht, als nur immer möglich gewesen, von gedachtem meinem Freunde gesetzet, damit ein jeder, der die gemeine Kirchenmusik nur ein wenig verstehet, diese Lieder bald könne singen lernen; denn ich es erfahren habe, daß etliche Melodieen meiner vorlängst gedruckten Himmlischen Lieder, auf diese Art durch meinen hochgeliebten Herrn Johann Schopen zu der Zeit gesetzet, nur aus dem Gehör, von Kindern, die nicht einmal lesen können, gar bald sind gefasset und mit männigliches Verwunderung richtig und mit Lust daher gesungen worden. Ein Componist kann seine Kunst anderswo vielleicht besser anlegen und sehen lassen. Dieser Art aber (welcher es gleichwohl an Kunst auch nicht allerdings ermangelt, wie die Musikverständigen mir dessen gute Zeugnisse geben werden) erfordert langsame, klägliche, und zur Andacht sonderlich bewegende Melodieen, und wird das bittere Leiden Jesu Christi nicht auf Tänzerart, sondern mit einer großen und gleich traurigen Ernsthaftigkeit von gottliebenden Christen billig besungen. Unterdessen werden die verständigen Meister der Singekunst, daferne eines oder das andere ihnen nicht allerdings gefällig, mit unserem Unvermögen Geduld haben, und zum wenigsten den guten Willen ihnen gefallen lassen."

Keines der Lieder dieses Buches wird auf eine bekannte oder gebräuchliche Melodie verwiesen. Der Dichter selbst sagt von ihnen: „so manches Lied, so manche Reimart; welches wir zu dem Ende vornehmlich also geordnet, damit die Gott und Kunst liebende Jugend, wenn sie etwan geistliche Lieder zu machen sich wollte belieben lassen, uns hierinnen könnte nachfolgen." Doch kann damit nur gesagt seyn, daß jedes Lied seine eigene Strophe habe, und keine ein zweitesmahl wiederkehre; denn einige derselben sind sogar auf die ältesten Melodieen des evangelischen Kirchengesanges gerichtet. So das 9te der ersten Abtheilung auf die Weise: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt"; das 2te der zweiten auf: „Christum wir sollen loben schon"; das sechste derselben auf „Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn." Papes Melodieen sind durchaus ernst und feierlich; alle, ohne Sylbendehnungen oder sonstigen Schmuck, in geradem Takte gesetzt, und zum größesten Theile in weichen Tonarten; 15*) gegen 4**), die harten angehören. Anklänge an Kirchentonarten

---

*) Aus E phrygisch geht die 4te der 2ten Abtheilung; aus E moll die erste und 11te der ersten, die erste der 2ten Abtheilung: aus D moll die 8te, 10te, 12te der ersten, die 2te und 7te der 2ten: aus G moll die 5te, 6te, 7te der ersten, aus A moll die 2te und 3te der ersten, die 3te der 2ten Abtheilung.

**) Aus C dur geht die 9te der ersten Abtheilung, aus F dur die 4te der ersten, die 5te der 2ten, aus G die 6te der 2ten Abtheilung.

fehlen; nur einmahl, da aber auch ganz entschieden, erscheint als Grundtonart eines ganzen Gesanges eine kirchliche, das Phrygische: zu der vierten Andacht unter des Erlösers Kreuze, an seine Seiten, die mit den Worten beginnt: „Ist dieser nicht des Höchsten Sohn.“ Es ist dieses Lied das einzige, das Freilingshausens Gesangbuch aufgenommen hat, sowohl bei seinem ersten Erscheinen (1704; Nr. 91) als bei der ersten Vereinigung seiner früheren zwei Theile zu einem einzigen (1741; Nr. 202). Dennoch giebt es dazu nicht Papes Melodie, sondern beidemahl eine abweichende, die wohl für seine früheste Ausgabe von 1704 eigends erfunden seyn wird, von der sie dann König entlehnte, bei dem wir noch eine zweite finden, die er aus der praxis pietatis melica (24ste Ausgabe, 1690) schöpfte, wo sie in J. Crügers vierstimmigem Tonsatze steht, und die nicht minder von der Papeschen verschieden ist. König nennt in seinem Inhaltsverzeichnisse 15 Lieder dieses Werkes: es fehlen ihm nur das erste, 2te und 4te der ersten, und das 5te der 2ten Abtheilung. Es war zu erwarten, daß er für die zuvor genannten, nach alten Melodieen zu singenden Lieder, diese in Bezug nehmen werde; es darf nicht befremden, daß er auch bei solchen, denen neuere Singweisen angepaßt werden können, diese vorzugsweise gewählt hat*). Aber er giebt deren sieben — das 7te, 8te, 10te, 11te, 12te der ersten, das 4te und 7te der 2ten Abtheilung — mit eigenen Melodieen, und geht dabei denen Papes gänzlich vorüber. Von diesen fand ich überhaupt nur eine einzige in kirchlichem Gebrauche, der sich vielleicht nur auf kurze Zeit beschränkte; die zu der 7ten Andacht am Kreuze des Erlösers: „Bleiches Antlitz sei gegrüßet“; sie begegnete mir in der 24sten Ausgabe der praxis pietatis melica (493) mit Jacob Hinzes vierstimmigem Tonsatze**).

Rist hat, wie wir später finden werden, diese Lieder, mit vielen neuen vermehrt, in seinen letzten Lebensjahren abermahls herausgegeben, und einen anderen Tonkünstler vermocht, alle mit neuen Melodieen zu versehen. Man möchte daraus schließen, daß es der sehr ernste, fast trübe Ton der älteren gewesen, der ihre weitere Verbreitung verhindert habe, daß eben daher in dem Dichter der Wunsch entstanden sei, neue dafür zu besitzen, obgleich er darüber nirgend sich ausspricht. So mag es gekommen seyn, daß sie in Vergessenheit geriethen, und daß auch dann, als örtlich mindestens mehre dieser Passionslieder Aufnahme fanden, man sich ihrer nicht mehr erinnerte.

Ein zweites Werk, in welchem Pape als Rists Gefährte erscheint, ist das dritte in der Reihe aller geistlichen Liedersammlungen unseres Dichters. Wir führen den langen Titel desselben hier wörtlich an, da er zugleich über seinen Inhalt und seine Abtheilungen uns vollständig unterrichtet. Er lautet: „Neuer himmlischer Lieder Sonderbahres Buch, in sich begreifend: 1) Klag- und Bußlieder; 2) Lob- und Danklieder; 3) Sonderbare Lieder; 4) Sterbens- und Gerichtslieder; 5) Höllen- und Himmelslieder. Welche sowohl auf bekannte und in unseren evangelischen Kirchen gebräuchliche Weisen, als auf ganz neue, und von etlichen fürtreflichen und hochberühmten Meistern der Singekunst wohlgesetzte Melodeien können gesungen und gespielet werden. Mit zweien nützlichen

*) „Ach mein Gott, verlaß mich nicht“ für das erste der ersten Abtheilung (Liebste Seel, erkenne doch).
„O der angenehmen Zeit“ für das 5te derselben (Liebste Seel' erhebe dich).
„Also hat Gott die Welt geliebet“ für das 6te derselben (Hat denn, mein Gott, das noch kein Ende).
„Alles ist an Gottes Seegen“ für das erste der 2ten (Der du hast vor mich gebüßet).
„Herr ich habe mißgehandelt“ für das 3te derselben (Liebster Jesu sei gegrüßet).

**) S. Beispiel Nr. 148.

beigefügten Registern. Ausgefertigt und hervorgegeben von Johann Rist. Lüneburg bei Johann und Heinrich, die Sterne. Anno 1651." Auch hier läßt der Dichter ein Lob des Gesanges vernehmen, der den Erfindungen des Dichters den belebendsten Schmuck gewähre. „Man muß bekennen (sagt er), daß der Gesang, wenn derselbe von reiner menschlicher Stimme, danebenst auch wohlklingenden Instrumenten erschallet, noch bis auf den heutigen Tag den Liedern ein rechtes Leben und erwünschte Anmuthigkeit giebt, wie denn auch David seine geistlichen Lieder auf eine solche liebliche Art hat erklingen lassen; wiewohl wir heut zu Tage wegen Vielfältigkeit neuer wohlklingender Instrumenten, wie auch der sonderbaren Singeart, den Alten hierin weit vorgehen." Er wendet sich dann später zu den Urhebern der Melodieen, deren hier acht sind, und rühmt ihnen nach: es haben diese redlichen und fürnehmen Leute, unangesehen sie sonst mit vielen Geschäften überhäuft, etliche auch (als sonderlich Herr Stade und Herr Hammerschmidt) weit abgelegen, sich in schleunigster Verfertigung der Melodeien über die Maaßen willfährig erwiesen, maßen auch solches ihre gar höflichen Schreiben, worin sie sich zu derogleichen Diensten auf das allerfreundlichste noch ferner erbieten, genugsam an den Tag geben, und sollte ich billig dieser großen Künstler angewendeten Fleiß, Erfahrenheit und Treue für aller Welt höchlich rühmen, halte es aber für ganz unnöthig, zumahl ihre herrlichen Werke und musikalische Stücke, welche schon längst in vieler Kunstliebenden Händen, und nächst solchen auch diese, sowohl und sonderlich, beides anderer Hochverständiger, als auch nach meinem Kopfe, getroffene Melodeien, ihre fürtrefliche Kunst und Wissenschaft sattsam erweisen. Zudem, wer ist in Teutschland so gar fremd, daß er den Nürnberger Apollo, Herrn Staden, den Sittovier (Zittauer) Amphion oder sonst weltberühmten Herrn Hammerschmidt, den alten wohlgeübten Hamburgischen Jubal, Herrn Jacob Schultzen, und eben dieser hochlöblichen Stadt fürtreflichen Arion, Herrn Heinrich Scheidemann, beide hieselbst hocherfahrene kunstreiche Orgelmeister, wie auch unsere Holsteinische Sing- und Orgelmeister Herrn Michael Jacobi und Herrn Kortkamp — meinen sehr lieben Herrn und großen Freund, Herrn Johann Schopen, habe ich auf diesesmahl nicht wollen bemühen — nicht sollte kennen? — Rist hat, die eben gelesenen, schmückenden Beinamen austheilend, zwei seiner Freunde damit zu zieren vergessen; den Rathsmusicus Peter Meier zu Hamburg, und unsern Pape, welche, neben den beiden zuletztgenannten Tonkünstlern, für die dritte Abtheilung seines „Sonderbaren Buches" himmlischer Lieder, nämlich die „Sonderbaren Lieder" ihm Melodieen gesungen hatten. Pape hatte er in seinem nächstvorhergegangenen Werke, das dieser mit neuen Singweisen geschmückt, als Schüler Jacob Schultzens genannt, er mochte vielleicht glauben, daß von der Glorie dieses Hamburger Jubal dadurch allein schon sein gemessenes Theil auf ihn zurückstrahle; auch durfte es ihm scheinen als sei mit der vorangehenden allgemeinen Bezeichnung „redlicher und fürnehmer Leute" und mit der in der besonderen Überschrift der 3ten Abtheilung gebrauchten „in der Sing- und Orgelkunst treflich geübter Meister" schon einem jeden sein Recht widerfahren, wenn auch nur sein Name nun neben anderen hochberühmten stehe. Diese sogenannten „sonderbaren Lieder", oder wie sie an ihrem Orte ausführlicher genannt werden „sonderbarer Personen sonderbare Lieder" sind solche, die, Leuten verschiedener Lebensalter und Lebensverhältnisse in den Mund gelegt, nicht sowohl auf eine allgemeinere kirchliche Bedeutung Anspruch machen, als von bestimmten Standpunkten aus zu stiller häuslicher Erbauung dienen sollen. Wir finden hier ein „ernstliches Bittlied eines andächtigen und gottseeligen Predigers", ein Lied „frommer christlicher

Eheleute", einer „christlichen Wittwen, auch wohl von armen Waiselein" zu singen; einer „christlichen, Gott-Ehr- und tugendliebenden Jungfrauen", u. s. w. Von den Melodieen dieser Lieder rühren zwei von Pape her. Es sind ihrer zu wenige um über diesen Tonkünstler ein sicheres Urtheil zu fällen; auch die 19 Melodieen die er zu den Kreuzandachten Rists erfand, reichen dazu nicht aus, weil in ihren Liedern durchgängig eine ähnliche Stimmung vorwaltet, sie selber also einander sehr nahe kommen mußten, und dem Sänger nicht Gelegenheit gegeben war, einen Reichthum an Erfindung dabei an den Tag zu legen. Die Gegenstände, oder vielmehr die Personen dieser „sonderbaren Lieder" sind freilich mannichfaltiger, aber ihre geringere Anzahl die sich unter vier Tonkünstler vertheilt, bleibt nicht minder ein Hinderniß genügender Würdigung ihrer Urheber. Wir sind daher genöthigt an Meier und Kortkamp, die mit Pape und Jacobi sich darin theilen, schnell vorüberzugehen; zu dem letztgenannten kehren wir später auf Veranlassung zweier andern Ristischen Liedersammlungen zurück. Von **Peter Meier** wissen wir nur, daß er um die Zeit des Erscheinens der jetzt besprochenen Liedersammlung Rathsmusikus zu Hamburg war, und zufolge Mollers Cimbria literata, meist nur als Sänger einfacher Liedweisen sich ausgezeichnet haben muß, die er zu 50 weltlichen Liedern, zu Schupps Morgen- und Abendliedern, Buß-, Trost- und Dankliedern, Philipps von Zesen dichterischen Jugend- und Liebesflammen, und dessen geistlicher Seelenlust erfand; wenn nicht vielleicht mit seinen eben da genannten Geistlich-musikalischen Klang- und Trostsprüchen, die ich niemahls sahe, ein Werk mehrstimmiger concertartiger Gesänge gemeint ist. In dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder, zu deren drei (dem 2ten, 3ten und vierten) er Melodieen erfand, gehört ihm unter andern die zu dem Liede christlicher, frommer Eheleute:

O Gott, der du mit eigner Hand*)
im Paradies den edlen Stand
der Eh' hast angestiftet wohl

dessen drei erste Zeilen er als wesentlich zweistimmigen Gesang, in nachahmendem Nachtreten der oberen Stimme hinter die Grundstimme behandelt hat, während zu den drei letzten Zeilen, erst im $\frac{3}{2}$, dann im $\frac{4}{4}$ Takte er beide vereinigt:

daß man in solchem leben soll
nach deinem Willen; und auch wir
gesetzet sind darin von dir ɾc.

ein sinnreicher Gedanke, das Zusammengeben und das Zusammenseyn auch äußerlich unterscheidend, doch für den Gemeinegesang freilich verloren. **Jacob Kortkamp** wird unter dem Vornamen „Johann" von Mattheson (S. 227) in seiner Ehrenpforte bei Gelegenheit Franzens de Minde erwähnt, als ein, nach 1660 noch junger, doch braver Organist ɾc., welcher nachgehends an die Marien Magdalenen und Gertruden Kirche befördert worden, und seine Sachen sehr wohl verstanden habe. Ihn hält nun wohl Mattheson mit Recht für eben denjenigen, dessen Johann Rist in seinem sonderbaren Buche himmlischer Lieder rühmlich gedenke; allein er irrt wahrscheinlich, wenn er ihn als einen unlängst Verstorbenen bezeichnet. Denn nähmen wir ihn um 1660 auch nur als einen 24jährigen an, so

---

*) S. Beispiel Nr. 149.

wäre er 1636 geboren, und hätte, wenn bei dem Erscheinen der Ehrenpforte (1740) „noch nicht so gar lange todt" — Gerber nennt das Jahr 1732 — ein Alter von 96 Jahren erreicht, und demnach, als um 1651 ein nur funfzehnjähriger, kaum die Melodieen zu Rists Liedersammlung erfunden haben können. Auch würde dann Mattheson schwerlich verfehlt haben, neben seiner Geschicklichkeit und seinem Rufe in noch zartem Alter, seiner langen Lebensdauer, als etwas Merkwürdigen, zu gedenken. Am wahrscheinlichsten ist es also, anzunehmen, daß der Verfasser der Ehrenpforte hier auf einen Einzigen bezogen habe, was von Zweien zu erzählen war — zumahl auch die Taufnamen des von ihm Genannten, und des bei Rist Vorkommenden verschiedene sind — und wir dürften das Richtige annehmen, wenn wir Johann Kortkamp für den Sohn des Jacob halten, der unter den Sängern Rists erscheint, und vielleicht, weil Amtsnachfolger seines Vaters, diese Verwechslung veranlaßt hat. Von Kortkamp rühren vier unter den Weisen der „sonderbaren Lieder" her; des 5ten (einer schwangeren Frau), des 6ten (einer gottseligen Wittwe), des neunten (eines auf dem Meere Schiffenden), des 10ten (eines Handwerkers, Kauf= oder Handelsmanns), mehr zwar als von seinen übrigen drei Mitarbeitern, doch zu seiner Würdigung immer unzureichend, da ihre Zahl stets eine höchst geringe, und keine unter ihnen eigenthümlich ausgezeichnet ist. Sie gehören sämmtlich weichen Tonarten an, und dem graden Takte; wie denn überhaupt in dieser Liederabtheilung Beides überwiegend vorwaltet. Nur die Singweisen Meiers machen davon eine Ausnahme. Die zu dem 3ten Liede (eines gottliebenden Kriegsmannes) von ihm erfundene ist — die einzige unter Allen — harter Tonart, und durchweg vorwaltenden dreitheiligen Maaßes; der des 4ten haben wir bereits zuvor gedacht; auch die dritte von ihm herrührende des 2ten Liedes (einer christlichen Landesobrigkeit) zeigt, gleich dieser letzten, Wechsel des graden und ungeraden Taktes, wenn auch nicht so sinnreich eingeführt als dort. In Freilingshausens Gesangbuch ist weder ein Lied noch eine Melodie dieser Abtheilung übergegangen. Königs harmonischer Liederschatz weis't zwar auf alle Lieder derselben hin, bis auf eines — das 7te, einer gott= ehr= und tugendliebenden Jungfrau — doch immer mit Angabe einer bekannten Melodie, und für keines derselben giebt er eine eigene, geschweige denn die der hier besprochenen Meister. Jede der anderen vier Abtheilungen des sonderbaren Buches himmlischer Lieder ist nur einem einzigen Meister zugetheilt. In der ersten, welche „Klag= und Bußlieder" enthält, ist **Siegmund Gottlieb Stade** zu Nürnberg Rists Gefährte. Stade war zu Nürnberg im Jahr 1607 geboren, ein Sohn des dortigen hochgeschätzten Organisten an St. Sebald, Johann Stade. In seinem acht und zwanzigsten Jahre, um 1635, wurde ihm die Stelle des Organisten an der St. Lorenzer Kirche daselbst übertragen, die er 20 Jahre lang, bis an seinen 1655 erfolgten Tod bekleidete. Er scheint, neben seinem Berufe als ausübender Künstler, auch mit Forschungen auf dem Gebiete der Musikgeschichte sich beschäftigt, und Versuche gemacht zu haben, die Art der Tonkunst längstvergangener Zeiten zur Anschauung zu bringen. Wir finden in Will's Nürnberger Gelehrten Lexikon die Nachricht von einer, wahrscheinlich nur handschriftlich vorhandenen, von ihm verfaßten Abhandlung „Vom Anfang, Fortgange, und jetzigem Zustande der Musik", und Freher erzählt von ihm, daß er am 28. May 1643 bei Gelegenheit einer Rede Johann Michael Dilher's über einen ähnlichen Gegenstand — de ortu, progressu, usu et abusu musices — den 150sten Psalm aufgeführt habe, der außer den damahls gebräuchlichen, mit verschiedenen darin genannten Instrumenten der Hebräer begleitet worden sei. Seines „Rudimentum musicum" — einer kurzen Anleitung zur Singkunst Nürnberg 1636 und 1648 — seiner „musikalischen

Friedensgesänge unterschiedlicher Poeten für 3 Stimmen und 3 Instrumente, neben dem Generalbaß, Nürnberg 1651", welche Gerber*) anführt, gedenken wir nur vorübergehend. Um den Choral machte er sich zumeist durch erneuerte Herausgabe der von Hans Leo Haßler einfach 4stimmig gesetzten Kirchengesänge verdient. Sie erschienen im Jahre 1637, 29 Jahre nach ihrer ersten Herausgabe, zu Nürnberg, im Druck und Verlage Jeremias Dümmlers, unter dem Titel „Kirchengesäng: Psalmen und geistliche Lieder, von weiland Herrn Johann Leo Haßler ꝛc. von Nürnberg auf die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen simpliciter gesetzt; nun aber aufs neue wiederum in Druck verfertigt, auch mit andern, dieser Zeit gebräuchlichen Kirchengesängen vermehrt" ꝛc. Der Herausgeber hat durch die Widmung vom ersten Adventssonntage 1637, das Werk neben mehreren Gönnern, auch seinen 4 Amtsbrüdern, den Organisten Valentin Dretzel bei S. Sebald, Caspar Neumeier bei S. Egidien, David Schädlich im Spital, und Johann Benedikt Haßler bei Unsrer lieben Frauen zugeeignet. Seine Zuschrift beginnt, wie die meisten seiner Zeit, mit dem Lobe der Herrlichkeit und Heiligkeit der Tonkunst, und fährt dann fort: „diese meine Arbeit aber hab' ich sonderlich dediciren und zuschreiben sollen und wollen eben gesetzten meinen großgünstigen Herren, mächtigen Patronen, und werthen Freunden; theils, als Liebhabern des reinen, lichten und rechten Gottesdienstes, theils als denen, so mit wachsamem Fleiße solches Gottesdienstes in Kirchen und Schulen beiwohnen und abwarten, theils auch als meinen lieben und getreuen Collegen, welche durch die Orgel die Gemein' bei rechter Melodie, Höhe und Tiefe, zusammen halten". Wir lernen aus dieser nebenher gemachten Bemerkung, daß in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, der in allen evangelischen Kirchen, welche die Orgel nicht gänzlich verworfen haben, nunmehr übliche Gebrauch derselben zu Begleitung des allgemeinen Kirchengesanges, als bestehend anzusehen sei; ein Gebrauch, den wir in der letzten Hälfte des vorangegangenen Jahrhunderts noch nicht als eingeführt betrachten konnten, und erst mit den letzten Jahren desselben als sich anbahnend bezeichnen durften, durch den aber ein Orgelspiel in evangelischem Sinne überhaupt erst möglich wurde. Wir werden dadurch veranlaßt, eine kurze, gedrängte Übersicht des Orgelspieles bei dem evangelischen Gottesdienste seit dem 17ten Jahrhunderte später folgen zu lassen, welche freilich hier nur einen leichten Umriß dieser eigenthümlichen Kunstrichtung gewähren kann, und keine Geschichte derselben, die man also auch nicht von ihr erwarten darf. In der, dem Widmungsschreiben folgenden Vorrede „an die Musikverständigen" sagt der Herausgeber, daß von den unterschiedlichen Componisten, welche die gewöhnlichen Psalmen und Kirchengesänge mit 4 Stimmen figuraliter gesetzt, wohl die Sätze Hans Leo Haßlers den meisten Beifall gefunden hätten, die Exemplare davon aber jetzt ganz abgegangen seien. Man habe also auf eine neue Auflage gehofft. Nun seien aber in der ersten Ausgabe mancherlei Druckfehler bemerkt worden; ferner seien, durch Unverstand der Vorsinger und der Gemeinen, Änderungen in die Melodieen eingeschlichen, Abweichungen in Schlußfällen (Clauseln), Tonverhältnissen (Intervallen), Sylben von dem Choral; endlich seien bei denen bis dahin gefährlichen Zeiten auch etliche andre christliche und nützliche Gesänge in Gebrauch und Übung gekommen. Man habe also die Fehler verbessert; die jetzt gewöhnliche Melodie der Gemeine durch Beisetzung wenig absonderlicher Noten „außer aller angemaaßten Correctur des hochansehnlichen Auctoris" in Acht genommen, und die seither in die Kirchen eingebrachten Gesänge

*) A. L. II. Col. 555.

von anderer Composition hiebei gethan ꝛc. In dieser theils veränderten, theils vermehrten Gestalt enthält das Buch nunmehr 88 Sätze. Da alle nur 4stimmig seyn sollten, so ist Hans Leo Haßlers fünfstimmiger Satz über die alte Kirchenweise: „Nun bitten wir den heiligen Geist" auf 4 Stimmen zurückgebracht, nicht zu seinem Vortheile; und die achtstimmigen über die Weisen: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr" und „Das alte Jahr vergangen ist" sind ganz weggelassen. Abweichungen von älteren Melodieen kommen nur dreimahl vor, bei denen der Lieder: „Gelobet seist du Jesu Christ (Nr. 5.), Allein Gott in der Höh sei Ehr (11) und Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand" (23.) Im Übrigen hat Siegmund Gottlieb Stade fünf von Haßler nicht gesetzte von ihm selber bearbeitete Kirchenweisen hinzugethan (unter denen sich auch die süddeutsche des lutherischen Liedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebote" befindet) und elf von seinem Vater, Johann Stade herrührende Sätze über solche Melodieen. Unter diesen finden wir auch die spätere Weise des Liedes „Nun freut euch lieben Christengemein", die hier, mit gleichen Begleitstimmen, einmahl für das Lied: „Es ist gewißlich an der Zeit" und „Ach lieben Christen seid getrost" angewendet wird. Diese Tonsätze beider Meister sind rein, angemessen, aber nicht ausgezeichnet, denen Haßlers auf keine Weise zu vergleichen. Sie möchten etwa auf gleicher Stufe stehen als die von Bodenschatz; Nachklänge des 16ten Jahrhunderts heißen sie wohl am richtigsten, nicht eigenthümliche Schöpfungen im Geiste desselben. In ganz anderer Richtung erscheint der jüngere Stade in den Bet- und Bußgesängen Rists zu denen wir nun zurückkehren. Es sind ihrer zehn, die wir in des Dichters Sinne auch wohl „sonderbare Lieder" nennen dürften, nur daß sie nicht wie die, von ihm mit diesem Namen bezeichneten, bestimmten Personen in den Mund gelegt sind, sondern sich an gewisse Lebenslagen und Ereignisse knüpfen. Das erste freilich hat eine allgemeinere Fassung, es ist ein „Bußlied zu Gott um wahre Reu und Erkenntniß der vielfältig begangenen Sünden", und so auch das 2te „um Wiederbringung des edlen und werthen Friedens"; das dritte dagegen ist zu singen „in schweren Sterbensläuften, Pestilenz und andern gefährlichen Krankheiten"; das 4te „zur Zeit großer Theurung und Hungersnoth"; das fünfte ist „einem in äußerster Armuth lebenden Christenmenschen" in den Mund gelegt; das sechste ist bezeichnet als „sehr nützlich zu singen, wenn etwa große langwierige Hitze und gar dürre Zeit einfällt"; das 7te „in großem Ungewitter, Donner und Blitz"; das achte ist empfohlen „einer mit Verleumdung sehr geplagten, und von ihren Widersachern heftig gequälten Seelen"; das neunte, ähnlich dem siebenten, „in erschrecklichem unerhörtem Ungewitter und grausamen Sturmwinden, dessen gleichen wir im 1648 Jahr den 14ten des Hornungs haben erlebet"; das zehnte endlich kehrt wieder zu allgemeinerer Haltung zurück, indem es „in allerlei Trübsal, Widerwärtigkeit, Noth und Elend" gesungen werden soll. Dem Sänger war also, nach dem besonderen Inhalte der einzelnen Lieder und ihrer Färbung, zu eigenthümlicher Ausgestaltung seiner Melodieen mancherlei Gelegenheit gegeben; auch ist, obgleich alle Lieder auf bekannte ältere Strophen gerichtet sind, (bis auf das vorletzte, das „in unterschiedlichen neuen Melodieen andächtig und bußfertig" gesungen werden soll, und das letzte, das Rist auf die Weise seines eigenen Liedes „Jammer hat mich ganz umgeben" dichtete) doch keines dem andern im Versmaaße gleich. Man muß Staden zugestehen, daß er auch die Einförmigkeit, die durch das in allen Liedern herrschende Gefühl der Abhängigkeit und Bedürftigkeit leicht entstehen konnte, zu vermeiden gesucht hat. Die weiche Tonart, durch deren Vorwalten sie würde verursacht worden seyn, hat er gegen die harte absichtlich zurückgedrängt, so daß diese sechsmahl, jene nur in 4 Fällen erscheint. Auch in der Tonhöhe wechselt er fünfmahl, und obgleich der gerade Takt dem Inhalte der Lieder zufolge der überwie-

gende bleiben mußte, so ist doch in einem Falle mindestens (bei dem neunten Liede) der dreitheilige für dessen Melodie durchhin angewendet. Daß phrygische Anklänge öfter vorkommen darf uns bei einem Tonsetzer nicht wundern, dessen frühere Werke wir als Nachklänge des sechzehnten Jahrhunderts bezeichneten: finden doch dergleichen selbst in Werken der Meister unserer Tage noch eine Stelle. Durchaus in einer Kirchentonart bewegt sich indeß keine unserer Singweisen. Wer sich bei ihnen an die Urmelodieen erinnert, denen ihre Strophen anfänglich eigneten, wird freilich finden müssen, daß eine solche Vergleichung ihnen nicht zum Vortheil gereicht; oft wird es ihm selbst schwer werden diese Maaße zu erkennen. Denn die neue Melodie, obgleich ihnen angeschlossen, ermangelt doch des besonderen Nachdruckes eben an denjenigen Stellen, welche die ältere auf das kräftigste, bezeichnendste hervorhob, als das, auch die Strophe eigenthümlich Gestaltende. So namentlich in der ersten Melodie auf die Strophe: „O Herre Gott begnade mich", und zumahl in der 7ten auf die des Liedes: „Allein zu Dir Herr Jesu Christ" wo die der Schlußzeile (von 8 Sylben) vorangehende kürzere (von deren 5) das Bezeichnende des Abgesanges ist, was in der Singweise Stadens ganz verschwindet, weil die 4 letzten Zeilen derselben, ohne bestimmte Einschnitte in Achtelnoten rasch fortgehend, nur bei den Schlußsylben der letzten Zeile sich breiter ausdehnen. Nehmen wir an, es sei die Absicht gewesen, in diesem Liede, wo der Macht Gottes in der Natur gegenüber, die Schwäche und Bedürftigkeit des sündigen Menschen zur Anschauung gebracht werden soll, auch in der Melodie durch das rastlose Fortschreiten der Töne Beben und Furcht auszudrücken, jede Vergleichung aber durch die, davon unzertrennliche, ganz verschiedene musikalische Ausgestaltung der bekannten Strophe auszuschließen, so würde dabei nur zu erinnern seyn, daß hierin weniger eine Ausgestaltung der Strophe in eigentlichem Sinne zu finden, als vielmehr diese nur als Veranlassung genommen sei, ein ganz neues tonkünstlerisches Gebilde daran äußerlich zu knüpfen. Hier tritt uns nun in der That dasjenige entgegen, was wir später zumahl als das Bezeichnende der neuen Melodieen des Ristschen Sängerkreises erkennen werden. Die Glieder desselben bestrebten sich, aus einer alten dichterischen, tonkünstlerisch bereits in engem Anschließen ausgestalteten Form, eine neue zu entwickeln; eine neue in dem Sinne, daß sie nunmehr als ein vollkommen Abweichendes, gänzlich Verschiedenes, neben die ältere sich stelle; wodurch denn eben jene innige Einheit der dichterischen und tonkünstlerischen Gestaltung verloren gehen mußte, die in den älteren geistlichen Singweisen uns erhebt und erfreut. Wir kommen darauf später zurück, bei den letzten Liedersammlungen Rists und deren Sängern; hier sei es vorläufig angedeutet, als ein sich Anbahnendes, und namentlich daran sich Knüpfendes, daß Rist, der zuvor neue Strophen für seine Lieder erfunden hatte, einem vielfach an ihn ergangenen Begehren gemäß nunmehr zu den gebräuchlichen des kirchlichen Gemeinegesangs zurückgekehrt war, an die seine späteren Sänger sich anzuschließen hatten.*)

Von den zehn Liedern der jetzt besprochenen ersten Abtheilung des Ristschen „sonderbaren" Buchs enthält das Lüneburgische Gesangbuch von 1661 deren fünf, (das erste, 2te, 4te, 6te und 7te) jedoch ohne eigene Melodieen; erst in dessen späterer Ausgabe von 1696 findet das 2te (O welch' ein Übel ist der Krieg) eine solche, jedoch nicht Stadens. Der 2te Theil von Freilingshausens Gesangbuch (1714) giebt drei dieser Lieder: das erste (Nr. 254), dritte (Nr. 745), fünfte (Nr.

*) S. Beispiel 150. Stades Weise zu dem Liede: Wie groß o Gott ist deine Macht.

675) ohne Melodieen; Königs harmonischer Liederschatz nimmt (das 8te und 9te ausgenommen) auf alle Bezug, ohne einem einzigen von ihnen eine eigene, geschweige Stadens, Singweise beizugeben. Keine von ihnen hat demnach in die Kirche da Eingang gefunden, wo es am ersten vorauszusetzen wäre. Sie blieben ohne Anklang, wie denn bei allem redlichen, verständigen Streben, Stade nur ein mittelmäßig Begabter war, dem der Name des „Nürnberger Apollo" nur durch eine in jener Zeit sehr beliebte Redefigur beigelegt werden konnte.

Die Melodieen der Lob- und Danklieder des anderen Theiles rühren von **Andreas Hammerschmidt** her. Wir haben uns mit diesem ausgezeichneten Meister früher bereits ausführlich beschäftigt, über seine Lebensverhältnisse, den Gang seiner Kunstbildung, also hier nichts zu wiederholen; nur als Glied des Kreises dem er sich hier anschließt können wir nachträglich noch von ihm handeln. Die ihm zugetheilten Lieder schließen sich denen des ersten Theiles, ihrem Inhalte nach, nahe an. Das erste ist „ein herzliches Danklied, wenn uns Gott nach abgelegter bußfertiger Beichte durch seinen Diener von Sünden hat entbunden, und wiederum zu Gnaden auf- und angenommen"; das zweite ein „herzinnigliches Lob- und Danklied nach Empfahung des hochwürdigen heiligen Abendmahls"; das dritte, ein „herzliches Lob- und Danklied nach erlangtem güldenen Frieden und geendigtem blutgierigem Kriegswesen"; das 4te ein „Lob- und Dankliedlein nach überstandenen schweren Sterbensläuften, pestilentischen und anderen giftigen Seuch- und Krankheiten"; das fünfte: ein „Lob- und Danklied, welches nach geendigtem starken Donnerwetter, oder wenn sonst ein heftiges Ungewitter ohne Schaden ist fürüber gangen" kann gesungen werden; das sechste: ein „Lobgesang eines vielgeplagten, nunmehr aber aus der Verfolgung und von seinen Feinden herrlich erlöseten Christen"; das siebente „ein Lobgesang wenn der Winter vergangen, und die liebliche Frühlingslust wieder herfürbricht"; das achte: „ein Dank- und Bittlied für und um den reichen Segen Gottes, mit welchem er uns sonst alle Jahr so mildiglich pflegt zu beschenken"; das neunte, „ein freudiges Danklied zu Gott, daß er uns das tägliche Brod in Gesundheit, Friede und Wohlergehen lässet genießen, mit demüthiger Bitte, daß er uns gnädig dabei erhalten wolle"; das zehnte endlich: „ein Danklied zu Gott, daß er unser Gebet so gnädiglich erhört und angenommen." Die genaue Beziehung der meisten dieser Lieder zu denen der ersten Abtheilung leuchtet ein; sie deuten auf jene, als Erhörung der dort ausgesprochenen Bitten. Bis auf zwei (das 4te und 7te, welche auf Melodieen Johann Schops verwiesen sind) hat Rist alle auf Strophen älterer geistlicher Lieder gerichtet. Hammerschmidt ist diesen auch treuer nachgegangen als Stade: nur seine Melodie des 3ten Liedes „Nun ist die längst verhofte Zeit" macht davon eine Ausnahme. Dasselbe gehört der in dem evangelischen Kirchengesange so sehr vorherrschenden 7zeiligen Strophe an: „Nun freut euch lieben Christengemein", die hier, wenn auch nicht unkenntlich, dadurch aber weniger kenntlich wird, daß in Hammerschmidts Melodie die beiden Zeilen der Stollen des Aufgesanges, nicht wie gewöhnlich überein, sondern verschieden betont sind, das Ganze aber im $\frac{3}{1}$ Takte einhergeht. Diese Weise ist sonst die einzige in harter Tonart (F) gesungene; für die anderen alle hat der Sänger die weiche gewählt — C moll, D, G, A moll — die also, im Gegensatze zu den Melodieen des ersten Theils, die unbedingt vorwaltende ist. Ja sie ist auch für die Weisen solcher Lieder angewendet, die neben diesen neuen auf ältere Melodieen harter Tonart verwiesen sind; so für die des ersten, bei dem die Weise „Ein Kindelein so löbelich" gebraucht werden kann; des zweiten, auf die Melodie „Nun lob mein' Seel den Herren" gerichteten, wo die

neue auch noch im geraden Takte einhergeht, während die alte dem dreitheiligen angehört; des dritten, auf die Weise „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn" verwiesenen. Auch hier mag die Absicht, (dem Meister vielleicht unbewußt) gewesen seyn, bei allem treuen Anschließen an die Einschnitte der älteren Strophe, und ihrem, selbst nachdrücklichen Ausprägen, dennoch von ihrer ursprünglichen Betonung sich so weit als möglich zu entfernen, um desto sicherer etwas Neues zu leisten. Dadurch sind nun die Lob- und Danklieder gegen die Buß- und Betlieder, deren Ergänzung wir sie — als Erhörungsgesänge — doch nennen dürfen, in einen eigenen Gegensatz getreten; jene sind die heiterklingenden, diese die düstertönenden. Man hat wohl früher schon ein Mißverhältniß hierin empfunden, indem man zwar die Lieder, nicht aber ihre Melodieen in die Gesangbücher aufnahm. In dem Lüneburger Gesangbuche von 1661 — zehn Jahre nach dem Erscheinen von Rists Werke, und noch bei des Dichters Leben — finden wir 5 Lieder dieser 2ten Abtheilung, das erste bis vierte, und das achte, alle indeß auf ältere Melodieen verwiesen; die spätere Ausgabe dieser geistlichen Liedersammlung, von 1696, giebt dem ersten, vierten und achten — Mein Gott, nun bin ich abermahl; Lasset uns ihr Christen, singen; O Gott dir dank' ich allezeit — zwar eigene Singweisen, aber neue, neben Hammerschmidts erfundene, von denen die 2te mindestens nun harter Tonart ist; Freilingshausens Gesangbuch (1704, Nr. 242) enthält zwar das Abendmahlslied „Wie wohl hast du gelabet", doch ohne Hammerschmidts, noch eine neue Singweise, an die freudige des Liedes: „Nun lob' mein' Seel den Herren" sich haltend; Königs Liederschatz (1738) der auf alle Lieder dieses 2ten Theiles, nur das sechste ausgenommen, hinweis't, giebt doch nur für das erste eine eigene Melodie, aber eine dritte, weder mit Hammerschmidts, nach der des späteren Lüneburgischen (großen Cellischen) Gesangbuches übereinkommende. Vergebens also hatte Rist den neben Heinrich Schütz vielleicht am meisten gefeierten Tonkünstler seiner Zeit sich gesellt; bei allen Vorzügen der von diesem gesungenen Melodieen — Sangbarkeit, Mannichfaltigkeit und Ungezwungenheit der Modulation, einfachen, aber kräftigen Bässen — sahe er doch keiner derselben die Pforten der Kirche geöfnet, und wir müssen es unentschieden lassen, in welcher Ausdehnung man ihrer zu häuslicher Erbauung sich bedient habe.

Von dem dritten Theile unserer Sammlung haben wir schon zuvor gehandelt. Der vierte Theil derselben enthält „Sterbens- und Gerichtslieder, mit neuen, von dem hocherfahrnen und kunstgeübten Herrn J a c o b S c h u l t z e n — dem alten, wohlgeübten Hamburgischen Jubal, wie ihn der Dichter in der Vorrede nennt — wohlverdientem Organisten bei der Haupt-kirchen Sanct Peters in Hamburg beweglichst gesetzeten Melodieen." **Jacob Schultz** (oder **Prätorius**, wie er gewöhnlicher genannt wird) war zu Hamburg um das Jahr 1600 geboren, ein Sohn des berühmten Hieronymus Prätorius, den wir früher kennen lernten. Ernstlich und mit Erfolge zur Schule gehalten, von seinem Vater in der Orgelkunst unterrichtet, brachte er es bald so weit, daß er diesen in seinem Dienste an der S. Jocobi Kirche vertreten konnte. Doch sein Eifer für die Kunst ließ ihn nicht rasten, er mußte weiter streben. Er hatte von Peter Sweelink, dem großen Orgelmeister zu Amsterdam, gehört; zu ihm zog es ihn, um seinen Unterricht zu genießen, und in seiner Kunst fortzuschreiten. Die Vorsteher der S. Jacobi Kirche unterstützten ihn in diesem Wunsche, sie versprachen die Hälfte der Kosten zu tragen. Da um eben diese Zeit nun Hans Scheidemann, Organist zu S. Catharinen in Hamburg, seinen Sohn Heinrich, dem wir bei der letzten Abtheilung des Ristschen Werkes wieder begegnen werden, ebenfalls zu Sweelink in die Lehre schickte, so trafen beide junge Hamburger bei diesem Meister

zusammen, und wetteiferten, beide ehrgeizig, zur Freude desselben, wer es unter seiner Anleitung am weitesten bringen werde. Von Prätorius erzählt uns Mattheson*), er habe Sweelinks Sitten und Gebehrden an sich genommen, die überaus angenehm und ehrbar gewesen; ein gewisses hohes Wesen, das ihn wohl gekleidet habe. Er habe die äußerste Nettigkeit in allem seinem Thun geliebt, wie es der Holländer Gewohnheit sei. Sehr gravitätisch, ja, etwas sonderbar, habe er sich immer bezeigt. An der Orgel habe er den Leib ohne sonderliche Bewegung gehalten, und seinem Spiele ein Ansehen gegeben, als ob es gar keine Arbeit wäre. Hiezu habe ihm sein natürlich-ernsthaftes, ordentliches und bescheidenes Wesen nicht wenig geholfen. Es sei eine Lust gewesen, nicht allein ihn zu hören, sondern auch zu sehen, wenn er an der Orgel gesessen habe. Nach seiner Heimkunft aus Amsterdam sei der Organist zu S. Peter gestorben, und er an dessen Stelle getreten, noch bei des Vaters Lebzeiten. Als junger Mann sei er Vicarius am Dome, zuletzt gar Decanus calendarum geworden. Nach seines Vaters Tode — am 27sten Januar 1629 — habe er dessen Dienst zu S. Jacob und S. Gertrud erhalten, wobei ihm die Ehre widerfahren sei, mit einer prächtigen Musik eingeführt zu werden. Er hätte also, da Rist ihn 22 Jahre später immer noch Organist an S. Peter nennt, eine solche Stelle an drei Kirchen seiner Vaterstadt zugleich bekleidet; eine große Auszeichnung, wenn nicht vielleicht Rist geirrt, und den Meister nur nach seinem zuerst angetretenen Amte genannt hat.

Daß Prätorius als Orgelspieler, im Vereine mit Schop als ausgezeichnetem Geiger, dem Könige Christian dem Vierten von Dänemark sehr werth gewesen sei, hörten wir bereits früher. Seine Orgelsachen waren schwer zu spielen, und hatten in der Arbeit vor allen andern etwas voraus. An hohen Festtagen spielte er zwar freudig, aber zu Bußliedern, — wie Mattheson erzählt — war er sonderlich aufgelegt, und wußte die Stimmen so zu gebrauchen, daß sie ihre natürliche Eigenschaft behielten, und man nicht allein das Spielen, sondern auch die Orgel rühmen mußte. Daß er viele achtstimmige Motetten neben seinen Sätzen für die Orgel gearbeitet habe, von denen jedoch keine gedruckt seien, erwähnt Mattheson nebenher in einer Anmerkung.

Jacob Prätorius starb in eben dem Jahre in welchem Rists Sterbens- und Gerichtslieder seines „sonderbaren Buches" erschienen, um 1651. Mit Beziehung hierauf singt Rist von ihm:

Nachdem Herr Schultze nun den Tod
und das Gerichte wohl besungen,
ist er auch durch die letzte Noth,
Recht als ein Siegesfürst gedrungen ꝛc.

auch hat er gewiß, wegen seiner Vorliebe für das Ernste, selbst Düstre, ihm eben diese Abtheilung seines Werkes übertragen. Die Lieder derselben, Betrachtungen über Tod und letztes Gericht, eignen alten, ja, mit den ältesten Strophen des evangelischen Kirchengesanges: „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn; An Wasserflüssen Babylon; Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn; Erbarm dich mein, o Herre Gott" ꝛc.; nur zwei unter ihnen, das 8te und 10te, werden auf ihre „eigene, ganz neue Melodie" verwiesen. (Wach auf, wach' auf du sichre Welt**) — Wird denn nun der Tag anbrechen). Wir dürften, bei der Sinnesart des Sängers, und dem Inhalte der Lieder, voraussetzen,

*) Ehrenpforte S. 328 — 330.

**) S. Beispiel Nr. 151.

daß hier, eben wie in der 2ten und 3ten Abtheilung, doch mit besserem Rechte als dort, die weiche Tonart in gleichem Maaße vorherrschen werde. Dieses ist jedoch nicht der Fall: ihr Verhältniß zu der harten stellt sich dar wie 6 zu 4, und eben die beiden zuvor erwähnten Lieder, die auf keine älteren Strophen bezogen werden, (das 8te und 10te) haben neue Singweisen in harten Tonarten (F und G), den beiden Tonhöhen, in denen dieselben überhaupt bei diesen Melodieen des Jacob Prätorius allein vorkommen; wogegen die weiche Tonart in 5fachem Umfange erscheint, von C, D, E, G und A moll. Das „Ernsthafte und Gravitätische" des Meisters spricht sich lediglich in dem unbedingten Vorwalten des geraden Taktes aus, nicht etwa in Anklängen kirchlicher Tonarten, deren keine vorkommen, nicht einmahl die sonst häufig erscheinenden phrygischen. Eher dürfte man behaupten, daß diese Melodieen des als so gemessen und feierlich im Leben erscheinenden Mannes mehr ein modernes Gepräge tragen als die der zuvor betrachteten Meister. Sie sind reicher an Melismen, an synkoptischen, ja chromatischen Stellen, deren wohl auch bei jenen einmahl vorkommen, hier indeß selbständiger sich geltend machen*). Die älteren Strophen werden dadurch oft unkenntlich, daß die Betonung auf das Maaß nicht Rücksicht nimmt, Unterlassungen, die mehr oder minder fast in jeder Melodie vorkommen. Nicht etwa als sei von dem Sänger zu erwarten gewesen, daß er dem Maaße seines Dichters in Längen und Kürzen nachgehe, etwa wie es in den Versuchen des vorangehenden Jahrhunderts, antike Zeilen oder Strophen musikalisch darzustellen, geschahe. Es ist hier lediglich die Rede von dem Nachdrucke, den die, dem Maaße zufolge, lange Sylbe durch das auf sie fallende Taktgewicht erhält, das in älteren Melodieen auch da ihr noch bleibt, wo Länge und Kürze, dem Maaße entgegen, ihre Stelle wechseln, wie etwa bei dem rhythmischen Wechsel am Schlusse des Auf- und Abgesanges der Weise: Herr Christ, der einig' Gotts Sohn. Dieser Nachdruck des Taktgewichts wird hier sehr häufig ihr entzogen, wie beispielsweise in der Melodie des ersten Liedes (O Vater aller Gnaden 2c.), das der eben erwähnten Strophe angehört**). Es mag seyn, daß der Meister diese Abweichungen um der, seiner Überzeugung nach, richtigen Deklamation willen sich erlaubte, sie sollen auch weder als Fehler gerügt, noch als verwerflich bezeichnet werden, sie zeigen nur, daß die Richtung seiner Zeit auf das Deklamatorische, wie sie von Italien her sich angebahnt hatte, auch ihn beherrschte, und von dem volksmäßig Faßlichen ihn ablenkte. Auch ist keine seiner Melodieen kirchlich geworden. Das Lüneburger Gesangbuch von 1661 hat wohl das 7te Lied dieser 4ten Abtheilung aufgenommen: „Laßt ab von Sünden alle", doch ohne seine Melodie, die sich auch in dessen späterer Ausgabe (1696) eben so wenig findet als überhaupt eine eigene. Freilingshausens Gesangbuch (1704, Nr. 14) giebt für das achte Lied „Wach auf, wach auf du sichre Welt", das seiner neuen Strophe wegen auf keine bekannte Melodie verwiesen wird, und deshalb

*) S. z. B. in Hammerschmidts Weise zum 3ten Liede der 2ten Abtheilung, Takt 17—20

wo im achtzehnten Takte offenbar nur wegen der Modulation nach D der Unterhalbton vorausgenommen wird; wogegen in dem 2ten Takte des 3ten Liedes der 4ten Abtheilung Prätorius Melodie das Chromatische um sein selbst willen einführt

u. s. w.

**) S. Beispiel Nr. 152.

schon die neue unseres Schulz beibehalten haben würde, hätte sie Anklang gefunden, eine andere, damahls wohl dazu erfundene, die später auch, nur in anderer Tonhöhe, in Königs Liederschatz übergegangen ist, der die 7 Lieder dieses Theils, auf die er Bezug nimmt — ihm fehlen das 4te, 5te und 9te — durchweg auf andere Melodieen verweis't, auch das zehnte, das ihm zufolge nach der Weise der neueren Lieder: „Friede, Friede, meine Seele" und „Liebster Jesu, liebstes Leben" gesungen werden soll

Wir gehen nun zu der fünften und letzten Abtheilung unserer Sammlung über, „in sich begreifend (wie Rist sie überschreibt) Höllen und Himmels Lieder, mit neuen von dem hochberühmten Künstler Herrn **Heinrich Scheidemann**, bei der Catharinen Kirche in Hamburg wohlbestalltem Organisten, sehr anmuthig gesetzten Melodieen." Heinrich Scheidemann, „der hochlöblichen Stadt Hamburg fürtreflicher Arion" wie ihn Rist in seiner Vorrede nennt, war, Gerber zufolge,*) um 1600 zu Hamburg geboren, in gleichem Jahre mit Jacob Prätorius, ein Sohn Hans Scheidemanns, Organisten an der St. Catharinen Kirche daselbst. Im Jahre 1616 wurde er, auf Kosten der Vorsteher dieser Kirche, dem Unterrichte des Peter Swelinck, Organisten zu Amsterdam, anvertraut, wo er, wie schon erzählt ist, mit Jacob Prätorius zusammentraf, in rühmlichem Wetteifer der Orgelkunst obliegend. War aber jener gravitätisch, gemessen, auf seine Erscheinung bedacht, in seinen Werken sorgsam, gelehrt, schwierig; so war Scheidemann, wie Mattheson erzählt „freundlicher und leutseliger, ging mit jedermann frei und fröhlich um, und machte nichts sonderliches aus sich selber. Sein Spielen war eben der Art; hurtig mit der Faust, munter und aufgeräumt; in der Composition wohl gegründet, doch nur mehrentheils so weit, als sich die Orgel erstreckte; seine Sätze ließen sich leicht spielen." Nach Gerber starb Heinrich Scheidemann 1654, drei Jahre später als Jacob Prätorius; von seinen Werken weiß jener Gelehrte nur die Melodieen der fünften Abtheilung von Rists sonderbarem Buche neuer himmlischer Lieder anzuführen. Nennt er ihn indeß den Urheber der Melodie des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern", so wird es, so oft auch seitdem diese Behauptung wiederholt worden ist, doch keiner weitläufigen Widerlegung derselben bedürfen, wenn man erwägt, daß jene Singweise schon ein Jahr *vor* Heinrich Scheidemanns Geburt (1599) in Philipp Nicolai's Freudenspiegel des ewigen Lebens abgedruckt war; daß allerdings ein Scheidemann, aber des Vornamens *Dåvid*, nicht *Heinrich*, sie *setzte*, wie sie im Hamburger Melodieenbuche von 1604 erscheint; daß unter diesen Voraussetzungen auch nicht der entfernteste Grund vorhanden ist, Beide für Eine Person zu halten, oder gar einem Ungebornen oder Vierjährigen die Erfindung einer Singweise und ihres vierstimmigen Tonsatzes zuzutrauen.

Was nun die Lieder betrift, zu denen Scheidemann für Rist Melodieen erfand, so sind sie wohl die geringhaltigsten des ganzen Buches. Die ekelhafte Beschreibung „der grausamen Gefängnisse und des gar abscheulichen Ortes der Hölle", der höllischen Peiniger, der „unaussprechlichen Pein, Marter und Strafen, welche die Verdammten in der Hölle ewig müssen erleiden und ausstehen", mag man kaum lesen, geschweige Strophen singen, wie etwa diese:

Wer mag ermessen den Gestank
Der hier auch wird gefunden?
Der strenge Gift kann machen krank

*) A. L. Th. II. Col. 418. 419.

urplötzlich den Gesunden,
er ist wie dicker Koth und Feur
durch ihn wird alles Ungeheur
das stinket, überwunden.

oder:

Du wirst für Stank vergehen
Wenn du dein Aas mußt sehen,
Dein Mund wird lauter Gall
und Höllenwermuth schmecken,
des Teufels Speichel lecken
Ja, fressen Koth im finstern Stall.

Nur nach Greueln wie der dreißigjährige Krieg sie gebracht, nach einer schauderhaften Verwilderung wie er sie herbeigeführt, läßt es sich erklären, daß solche Bilder nöthig seyn konnten, an Graus und Ekel das Selbsterlebte überbietend, um von dem Sündenwege abzuschrecken, und daß ein Geistlicher seinen Kirchkindern zumuthen durfte, singend dabei zu verweilen, — wäre es auch nur außerhalb der Kirche gewesen — um ihr Heil zu fördern. Und so wird denn im Gegensatze auch der Himmel gar lustig ausgemalt, wo man aller Plagen ledig sei, die hienieden gar unbequem fallen:

„da findet sich kein Zipperlein
kein Schlag, kein Schwindel, Gicht noch Stein,
noch andre Leibes Plagen ꝛc.“

da wird man sich frisch umher tummeln können:

„in der Luft
viel schneller als der Donner pufft
vom Himmel bis zur Erden“

und kein Bedürfniß kennen, denn:

„der Leib ganz hurtig risch und schlank
soll ohne Brod, Fleisch und Getrank
Gar schön erhalten werden“

und gar herrliche Concerte wird es dort geben, denn:

„die schnellen Himmelsgeister
und Engel stehen da
wie die Capellenmeister,
das groß' Allelujah
mit uns auf hohen Geigen
auf Lauten und Pandor
zu machen, nichts soll schweigen
im Baß, Discant, Tenor.“

Da ist es denn kein Wunder, wenn ein solches Leben Qualen und Graus vorgezogen wird, und man sich nach der Schnur hält, um seiner theilhaft zu werden. Es ist eine fleischliche Hölle, ein fleischlicher Himmel, den der Dichter, am wenigsten hier diesen Namen verdienend, uns vorführt;

ein Himmel, nicht in erhabenen geheimnißvollen Bildern ahnungsvoll gezeigt, oder in der heiligen Einfalt jenes „alten Cantors" von Joachimsthal geträumt, wo man seinem geliebten, das Himmlische an das Irdische knüpfendem Berufe ohne Hemmung und Hinderniß leben könne, wo der Gedanke unmittelbar heilige That werde; sondern eine sauer abverdiente Vergeltung, wonach im Wohlleben gegen das leidend Erlittene die Rechnung quitt wird, und alles fein ordentlich aufgeht. Und doch ist es auffallend, daß, fast hundert Jahre später (1738) zufolge Königs harmonischem Liederschatze, in Süddeutschland selbst diese Lieder in Gebrauch gewesen seyn werden, denn dort werden alle angeführt, und auf die ihnen schon bei Rist beigezeichneten, durchweg alten Melodieen hingewiesen. Dagegen haben weder die angeführten Ausgaben des Lüneburger Gesangbuches (1661. 1696) noch das Freilingshausensche eines dieser Lieder; das Leipziger von Vopelius (1682) theilt das 9te mit, „Frisch auf und laßt uns singen" und giebt ihm einen einfachen fünfstimmigen Tonsatz über Scheidemanns Melodie mit, von dem es unentschieden bleiben mag ob er diesem angehöre, obgleich er über seine Grundstimme der Singweise gearbeitet ist.

Es darf nicht befremden, daß Lieder, eines Inhaltes wie die beschriebenen, außer Stande waren, einen Tonkünstler zu begeistern. Scheidemann hat das Seinige gethan, den „rüstigen" Poeten zu befriedigen, aber Außerordentliches hat er nicht geleistet. Er hat die Weisen der vier Höllenlieder ernst gehalten, ja, er läßt eine derselben — die des 3ten, „Kommt her ihr Menschenkinder, kommt her ihr frechen Sünder" dessen 16te Strophe wir zuvor mittheilten — in der phrygischen Tonart auftreten, deren eigenthümliche Schlußfälle genau beobachtend; jedoch schon in der des 5ten „O Blindheit! bin ich denn der Welt zu dienen nur erschaffen" wird er ganz leichtfüßig; ein schnelles Herplappern der Worte, im Aufgesange durch den Gegensatz einer zögernden Syncope gewürzt, widerspricht dem geistlichen Gepräge, das der Melodie doch zu geben gewesen wäre. An einer Menge unbetonter, nachdruckloser Noten, deren jeder doch eine Sylbe zugetheilt ist, sind auch die Weisen des 6ten und 7ten Liedes reich; die des 8ten (der Strophe: „Von Gott will ich nicht lassen" eignenden) ermangelt der Ruhe und Stätigkeit, theils, indem die 2 Stollen des vierzeiligen Aufgesanges verschieden betont, theils die 4 Zeilen des Abgesanges durch punktirte uud zertheilte Noten so eng aneinander gekettet sind, daß auch der Bau der Strophe dadurch undeutlich wird. Die des neunten „Frisch auf und laßt uns singen" der wir bei Vopelius begegneten, und von deren Liede wir zuvor die letzten 8 Zeilen der 9ten Strophe mittheilten, hat einen gewissen frischen Schwung, dem sie wohl ihre etwas längere Erhaltung zu danken haben wird*)

Die Vielheit der Tonkünstler welche Rist für das eben besprochene Werk heranzog, hat uns veranlaßt, länger bei demselben zu verweilen. Bei der nächsten seiner Liedersammlungen, die mit diesem in demselben Jahre erschien (1651), gesellte er sich wiederum einen einzigen Meister seiner Vaterstadt. Dieser, **Thomas Selle**, war am 23. März 1599 geboren, in einer sächsischen Stadt, die er auf dem Titel eines seiner Werke (Deliciae pastorum Arcadiae) Cervicca nennt, und die man für Zörbig halten möchte, wiewohl Mattheson es bestreitet, indem diese Stadt lateinisch Sorbiga heiße. Wir können es auf sich beruhen lassen, da wir bisher von keinem Streite mehrer Städte darüber gehört haben, welcher von ihnen er angehöre. Noch in jungen Jahren erhielt er das Rektorat zu Wesselbur in Dithmarsen, das er im Jahre 1624 mit dem zu Heide vertauschte, und dann, um

*) S. Beispiel Nr. 153.

1636, an das Cantorat zu Itzehoe berufen wurde. Von dort kam er, 1641, nach Hamburg als Stadtkantor, Canonicus minor des dortigen Doms und Director der Musik dieser Kirche. Er stand bei seinen Zeitgenossen in großem Ansehen; oft finden wir ihn in Lobgedichten jener Zeit neben Schütz, Schein, und anderen großen Tonkünstlern genannt, als einen von denen, deren Name mit einem S beginne, einem Buchstaben, an den eine so zahlreiche Reihe von Namen ausgezeichneter Tonmeister sich knüpfe! Gerber führt uns unter 15 Nummern*) seine gedruckten Werke auf, unter denen die beiden, jetzt zu besprechenden, die letzten Stellen einnehmen. Außer diesen ist mir keines derselben zu Gesicht gekommen. Nach ihren Aufschriften zu urtheilen waren sie, neben Gelegenheitsgesängen, fast in gleicher Zahl weltlichen und geistlichen Inhaltes, in der Form der von Italien aus so beliebt gewordenen Concerte; seine Concertatio Castalidum, seine Decas concertuum, sein erstes Buch concertuum latinorum sacrorum, seine zehn geistlichen Concertlein, deren der erwähnte Gelehrte gedenkt, deuten unzweifelhaft dahin. So hat auch Georg Neumark ein ihm von Selle zugeschriebenes Concert für Singstimmen, Violinen und Violdagamben in seinem Poetischem Lustwalde, durch ziemlich prosaische Zeilen gefeiert. Diese „Concertart" pflegt freilich gern an nur wenige Stimmen sich zu knüpfen; so heißt Selle's „pentas concertuum germanico — sacrorum" eine trivocalis; so seine „Arcadische Hirtenfreude, darin zehn neue weltliche, mit lustigen amoureusischen Texten gezierte Pastorellen begriffen", eine zu drei Stimmen „nach itziger Art componirte, und in Druck verfertigte." Allein auch an größeren Stimmverknüpfungen versuchte sich der Meister, wie denn in Philipp Emanuel Bachs Nachlasse die Handschrift eines von ihm gesetzten Canons zu 36 Stimmen sich befunden haben soll. Er starb am 3ten Juli 1663, und vermachte seine zahlreiche Büchersammlung der Hamburger Stadtbibliothek. Sein Amtsvorgänger im Domcantorat zu Hamburg war Erasmus Sartorius (Schneider) gewesen; Christoph Bernhard, der Lieblingsschüler Heinrich Schützens, folgte ihm (1664) in diesem Amte nach.

Das erste Werk Rists, dem Selle sich anschloß, war dessen „Sabbathische Seelenlust", eine Liedersammlung, enthaltend nach ihrem Titel „lehr-, trost-, vermahnung- und warnungsreiche Lieder über alle sonntäglichen Evangelien des ganzen Jahres." Sie erschien 1651 zu Lüneburg im Druck und Verlag der Sterne, und es ist dabei bemerkt, daß die Lieder, welche sie enthält „sowohl auf bekannte und in reinen Evangelischen Kirchen gebräuchliche als auch ganz neue, vom Herrn Thoma Sellio, bei der hochlöblichen Stadt Hamburg bestalltem Cantore wohlgesetzte Melodeien können gesungen und gespielet werden." Rist selbst preis't diese neuen Melodieen, als „fleißig, beweglich und künstlich gesetzte", in der Vorrede seines Buches, und in dessen Zuschrift an „Bürgermeister, Rathmanne, Oberalte, Acht-Männer, und die ganze Bürgerschaft zu Hamburg" nennt er deren Sänger seinen schon von vielen Jahren hero bekannten Freund, der sie dergestalt verfertigt und gesetzt habe, daß das Werk den Meister loben werde.

Die Veranlassung und Aufschrift seines Werkes erklärt der Dichter ausführlich in seiner Vorrede. Die Verfallenheit des Christenthums in seinen Tagen, sagt er, sei ihm dazu die nächste Veranlassung geworden; eine Verfallenheit, die nothwendige Folge eines damahls seit drei Jahren erst geschlichteten langen, furchtbar verwildernden Kampfes. Man gehe wohl fleißig in die Kirche, höre eine Predigt nach der andern, lerne alle Evangelien und Episteln auswendig, wisse von dem

*) A. L. Col. 497. 498.

Glauben an Christum fein zierlich zu reden, rühme der Prediger und Seelenhirten herrliche Gabe und Beredsamkeit, gehe zur Beichte und zum Abendmahl, und bleibe doch Schalk und Bube, verleugne durch sein Leben den seligmachenden Glauben. Diesem rohen, sicheren Leben und Weltwesen seiner Gemeineglieder zu steuern, einen fruchtbaren Glauben in ihnen zu erwecken, jeden zu der rechten Nachfolge des Herrn anzuleiten, in den erkalteten Herzen die rechte Bruder- und Schwesterliebe wieder zu entzünden, sei sein eifriges Bemühen gewesen. Und damit der höllische Raubvogel Satan den ausgestreuten edlen, himmlischen Samen des göttlichen Wortes nicht zu bald aus den sicheren Herzen nehme, und dadurch verursache, daß der verödete Acker gar keine, oder doch nur böse und schädliche Früchte bringe, habe er es hochdienlich zu seyn erachtet, die vornehmsten Lehr-, Trost-, Ermahnungs- und Warnungsstücke aus einem jedweden Evangelium zusammenzunehmen, sie in Lieder zu bringen, und seine Zuhörer zu ermahnen, nach angehörtem göttlichen Worte das Evangeliumslied jeden Sonntags vor sich zu nehmen, mit Kindern, Gesinde, Hausgenossen, es fein andächtig, einen Satz nach dem anderen, zu singen, die Worte und ihren eigentlichen Verstand und Meinung mit fleißigem Nachdenken zu erwägen, und so, was sie am Morgen von ihrem Seelenhirten gehört, zu Stärkung des Glaubens, Besserung des Lebens, Befriedigung des Gewissens, und Erlangung ihrer Seelen ewigen Heiles und Seeligkeit nützlich anzuwenden. So möge auch der oft entweihte Sabbath geheiligt werden, und an die Stelle weltlicher Vergnügung eine rechte Sabbathische Seelenlust treten, zu Gottes Ehre, Ausbreitung seines heiligen Namens, und Förderung der Menschen ewigen Heiles und Seeligkeit. Darauf komme es vorzüglich an. Man habe ihm — dem Dichter und Seelsorger — wohl vorgeworfen, daß er in Büchern und auf der Kanzel aller Streitsachen sich entschlage, irrige Meinungen in den unterschiedlichen Religionen selten angreife und bestreite, was doch von einem Diener Gottes erfordert werde. Allein falsche und irrige Meinungen fänden sich weniger in seiner Gemeine, als sündhaftes Leben und böser Wandel. Gegen diese habe er zu kämpfen, dasjenige wahrzunehmen, was Allen Noth thue, und nicht von Ketzereien vor Unwissenden zu schwatzen, ihre christliche Einfalt zu betrüben, sie dadurch irre zu führen. Er warte seines Amtes, wie es in seiner Lage Noth thue, und überlasse Anderen, wahrzunehmen, wozu eben sie berufen seien, und was er darum nicht geringe achte, weil es ihm nicht obliege, und er es nicht treibe.

Andere Vorwürfe, gegen die Rist sich dann vertheidigt: die Länge der Lieder, der Mangel an Festgesängen, die Anwendung nur bekannter Strophen — die man doch früher sogar ausdrücklich von ihm gefordert hatte — gehören nicht hieher. Seinen Vorsatz, mit den ihm verliehenen Gaben vornehmlich für die Heiligung des Lebens der ihm anvertrauten Gemeine zu wirken, daraus eine Hauptaufgabe zu machen, und des damahls so häufigen Verketzerns sich zu enthalten, das, anstatt einen lebendigen fruchtbaren Glauben zu wirken, nur Hochmuth und gehässige Regungen erweckte, die, nach langer, schwerer Verwilderung durch Kriegesnoth und Kriegesgräuel doppelt verderblich wirkten — diesen Vorsatz wird ein Jeder billigen; hätte nur Rist selber allezeit seine Überzeugung durch sein Leben bewährt! Aber wir werden, leider! ihn, den der Glaubensstreitigkeiten sich Enthaltenden, mit unreinem Eifer und unchristlicher Erbitterung, literarische Gegner — nicht Andersglaubende, sondern Andersurtheilende — schmähen und verfolgen sehen, und, da seine überlangen, ja, geschwätzigen Vorreden, die solche Ausfälle unaufhörlich wiederholen, bei der großen Verbreitung

seiner Liederbücher in Aller Händen waren, auf solche Weise durch böses Beispiel den Saamen, den er dichtend, lehrend, verkündigend, hätte fruchtbar ausstreuen können, selber von den Herzen nehmen, in die er gefallen war.

Der Lieder und Melodieen der Sabbathischen Seelenlust sind acht und funfzig im Ganzen. Von jenen waren, zehn Jahre nach dem ersten Erscheinen des Buches, 1661, und noch bei des Dichters Leben, zwar drei in das Lüneburger Gesangbuch aufgenommen worden: das Lied über das Evangelium des ersten Adventssonntages (Nr. 1) „Auf, auf, ihr Reichsgenossen"; das über das Evangelium des Christtages (Nr. 5) „Wie groß ist dieser Freudentag", und endlich das über das Evangelium des Sonntags Exaudi (Nr. 29) „O Gottes Geist, mein Trost und Rath;" von ihren Melodieen keine, die Lieder waren auf bekannte Singweisen verwiesen. In der späteren Ausgabe dieses Gesangbuches von 1696 erhielten zwar die zuletztgenannten beiden eigene Melodieen, doch nicht die unseres Selle. Weder Freilingshausens Gesangbuch (1704; 1714; 1741), noch Bronners Choralbuch (1715) enthalten ein einziges der Lieder aus der Sabbathischen Seelenlust, noch wenden sie eine der Melodieen derselben auf andere an. Königs harmonischer Liederschatz nimmt von jenen zwar 19 in Bezug, verweis't aber ihrer 16 auf bekannte Singweisen und hat nur für deren drei eigene. Zuerst giebt er für das Adventlied: „Auf, auf ihr Reichsgenossen",*) — eines der besten der Sammlung, wie unter den Ristschen geistlichen Dichtungen überhaupt, — die Melodie Selle's, nur daß der dreitheilige Takt, den ihr der Meister aneignete, in den geraden verändert ist. Sodann für das Lied am Trinitatissonntage: „Wer sich zu rühmen hie begehrt", eine der Selleschen nicht übereinstimmende Singweise; endlich zu dem schon erwähnten Liede für den Sonntag vor Pfingsten: „O Gottes Geist, mein Trost und Rath", deren zwei, von denen keine die Sellesche ist, noch ihrer eine derjenigen übereinkommt, welche die spätere Ausgabe des Lüneburger Gesangbuches (das große Cellische Gesangbuch) mittheilt. Unter 58 Melodieen des Meisters fand demnach eine nur örtlichen Anklang. Der Grund dieses geringen Beifalls beruht allerdings zum Theil in der Schuld des Meisters. Durch chromatische Intervalle, wie die verminderte Quinte, die erhöhte Prime u. s. w. werden viele dieser Singweisen für Unkundige schwer und unfaßlich, und es läßt sich leicht erklären, daß diese sich lieber an die bekannten Kirchenmelodieen hielten, nach denen die Lieder ohne Ausnahme gesungen werden können. Er findet aber zum Theil auch seinen Grund darin, daß allgemach die Gabe schöpferischen Gesanges in dem Volke erloschen war, mit welcher die Gabe der schnellen, lebendigen Auffassung des neu Hervorgebrachten allezeit zugleich erlischt, und deshalb nicht gern von demjenigen gewichen wird, das man als Besitzthum einmal sich angeeignet hat, und dessen mannichfacher Verwendung man sich nun mühelos erfreuen kann: hier wiederum die gebräuchlichen Singweisen älterer geistlicher Lieder. Immer würden wir aber Unrecht thun, die Melodieen Selle's gering zu achten, weil sie so spärlich Eingang fanden. Sie zeichnen sich zunächst durch Haltung und Gemessenheit aus; jene wunderlichen Sprünge, und fast launenhafte Gegensätze, wie sie in Scheidemanns Singweisen vorkommen, sind der Mehrzahl unter ihnen fremd, ja überhaupt nur ein einziges Mahl kommt etwas dem Ähnliches vor, wovon wir bald näher reden werden. Unter 58 Singweisen gehören 48 dem geraden Takte an; nur in zweien, der des 17ten und 48sten Liedes, finden wir einzelne Züge rhythmischen Wechsels;

*) S. Beispiel Nr. 154.

Melismen, Syncopen fehlen ganz; unbedeutende Schleifungen und Punktirungen in sehr wenigen Melodieen verdienen keine besondere Beachtung. Durchhin dreitheiligen Takt finden wir in achten, den Weisen des ersten, 5ten, 9ten, 13ten, 22sten, 23sten, 46sten, 58sten Liedes; Gegensatz beider Taktarten nur in 2 Fällen, den Melodieen des 26sten und 51sten, beidemahle nicht ohne Veranlassung. Jene, der Strophe des Psalmliedes: „Nun lob' mein' Seel' den Herren'' angehörend, begleitet ein Lied über das Evangelium des Sonntags Jubilate:

Mein Herz hör' auf zu trauern*),
Laß doch dein Klagen stille seyn.

Ihr 4zeiliger, in je 2 Zeilen gleich betonter Aufgesang ist feierlich gehalten und langsam, im geraden Takte; mit der ersten Zeile des Abgesanges dagegen beginnt, auf diese sich beschränkend, der dreitheilige, mit dessen 2ter jenem wieder Raum gebend; die 2te, 3te, 4te Zeile des Abgesanges sind durch jene ton- und nachdrucklosen kurzen Töne aneinander gekettet, wie wir sie früher bei Scheidemann antrafen, eben so die 6te und 7te; der einzige Fall unter allen Singweisen Selle's, wo er die Einschnitte der Strophen verwischend, diese ganz unkenntlich macht. Der lebhaftere Ausdruck des Liedes, die festliche Veranlassung desselben, die „Fürstellung der unaussprechlichen Himmelsfreude'', welche der Dichter als Heilmittel der Traurigkeit und Angst sich hier als Aufgabe gesetzt hatte, war es auch wohl, was den Sänger veranlaßte, hier eine Abweichung sich zu erlauben von dem sonst vorwaltend festgehaltenen Tone. Das 51ste Lied, der Strophe: „Wachet auf, ruft uns die Stimme'' eignend, und auf das Evangelium des 20sten Sonntags nach Trinitatis, von dem großen Abendmahle, gedichtet, schlägt nicht minder einen höheren Ton an, auch war der Sänger ohne Zweifel sich bewußt, daß er hier mit einer der treflichsten Melodieen des evangelischen Kirchengesanges zu wetteifern habe, der großartigsten und feierlichsten.**) Durch Wechsel und Gegensatz des Taktes hat er nun seiner neuen tonkünstlerischen Bekleidung des gegebenen Maaßes Schwung und besondere Kraft zu geben gesucht. Der Aufgesang geht ihm ernst, und gleichen Schrittes im geraden Takte daher; mit den drei ersten Zeilen des Abgesanges tritt der dreitheilige ein:

Ihr Gäste kommet schnell,
eu'r Kleid sei weiß und hell,
schön geschmücket ꝛc.

Die 4te Zeile geht auf das frühere Maaß wieder zurück, die letzte, schließende ergreift das verlassene wieder und schwingt sich nun empor zu der höchsten Tonstufe des ganzen Gesanges:

mit Christus Blut, o höchstes Gut,
das uns erquicket Herz und Muth.

---

*) S. Beispiel Nr. 155.

**) Es ist nicht zu übersehen, daß Rists Lied, obgleich auf die genannte Strophe sonst richtig verwiesen, die erste und vierte Zeile desselben um eine, die 2te und 5te um 2 Sylben verkürzt, wie sein Aufgesang deutlich zeigt:

Zeit ist es, aufzustehen,
Zeit ist es, hinzugehen
zum königlichen Freudenfest;
indem wir Alle hören,
Daß seinem Sohn zu Ehren
Der Vater dies bereiten läßt ꝛc.

Hat unser Sänger hienach seine Singweisen rhythmisch mannichfaltig auszuschmücken gesucht, mit Absicht und Bewußtseyn; so erscheinen sie auch bemerkenswerth, wenn wir sie vorzugsweise in ihrem melodischen Theile betrachten, durch den die harmonische Ausgestaltung zugleich bedingt wird. Seine Zeitgenossen, namentlich diejenigen Glieder des Ristschen Sängerkreises, die wir bisher betrachteten, gingen lediglich die neue Bahn, die der Umschwung der Tonkunst, die Einwirkung Italiens, seit dem Anfange des Jahrhunderts ihnen eröffnet hatte; Anklänge an die ältere Gestaltung der Kunst, zumahl die kirchlichen Tonarten, wenn wir denselben bei ihnen begegneten, waren stets nur entfernte. Selle empfindet allerdings, eben wie sie, im Sinne der neueren Tonkunst; es wohnt aber in ihm noch ein lebhafteres Gefühl, ein innigeres Verständniß für die ältere; er weiß gar wohl, daß sie Mittel beut, welche jene nicht kennt, daß in diesen eine eigenthümliche Kraft ruht, die zu besonderen Leistungen befähigen könne, und ist mit Bewußtseyn bestrebt, sie in Anwendung zu bringen, den Lebenskeim zu erhalten, den er in der älteren Kunstübung erkennt. Es ist hier nicht mehr jenes Erbleichen des Früheren, das nur dämmernde Innewerden des Neuen, das bei manchem Tonkünstler des beginnenden 17ten Jahrhunderts uns störend begegnete; er, der als schaffender Künstler Bewußtere, weiß gar wohl, was er will, und bethätigt es durch sein Bilden, wenn er auch freilich weder in Worten davon Rechenschaft gegeben hat, noch es vielleicht zu thun vermocht hätte. So sind fünf unter seinen Weisen, (die des 2ten, 13ten, 19ten, 23sten, 57sten Liedes,) die durch Vorwalten der großen Sexte neben der kleinen Terz, vollkommen das Gepräge des Dorischen tragen; die Weise des 3ten Liedes (über das Evangelium am 3ten Adventsonntage), im Tonumfange von E, zeigt durchweg die Hauptwendungen des Phrygischen, und ist auch in diesem Sinne begleitet; daß sie in ihrer zweiten Zeile unverkennbar nach E moll ausweicht, ist eine Unregelmäßigkeit, die man dem Sänger, der das Neue mit dem Alten versöhnen, nicht aber es um seinetwillen aufgeben wollte, als einen Verstoß nicht anrechnen darf. Die Weisen des 34sten und 42sten Lieds zeigen, in dem Tonumfange von A mit vorgezeichnetem b das Phrygische in strengerer Gestalt; die des 50sten, eben diesem Umfange angehörend, weicht in ihrer 2ten (und 4ten) Zeile nach A durch einen vollen Tonschluß aus, der in gleichem Verhältnisse zu der sonst vorwaltenden Kirchentonart steht, wie der nach E moll in der Melodie des 3ten; auch wird dieser Schluß durch eine aufsteigende chromatische Folge halber Töne, von der Unterquarte (E) des Grundtones bis hin zu diesem, gefunden; eine melodische Wendung, veranlaßt wohl durch die Worte der 2ten Liedzeile:

„nur Trübsal und Gefahr",
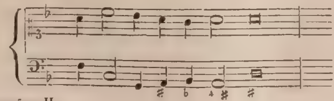
doch eines Ausdruckes, der endlich nur für diese, und nicht die übrigen, gleichgestellten Zeilen des Liedes Wahrheit hat. Dergleichen kommt, gleichen Sinnes, auch in anderen Singweisen vor: so in der des 30sten Liedes, für bezeichnenden Ausdruck von dessen 2ter Zeile:

„wie magst du dich so kränken"

hier nicht minder für diese allein passend. Doch hat neben den erwähnten, als phrygische in doppeltem Tonumfange erscheinenden Melodieen, Selle auch wieder andere, aus den Grundtönen E (Nr. 7. 11. 16. 52) und A (10. 55), die nur als E und A moll zu fassen sind. Betrachten wir die des 37sten Liedes für sich allein, ohne Rücksicht auf den sie begleitenden Baß, so könnte sie uns auch als eine phrygische erscheinen, in dem versetzten Umfange dieser Tonart; der, ihren beiden Schlußtönen in der

Grundstimme unterlegte, volle Tonschluß*) zeigt indeß, daß sie in D moll gemeint sei, nur mit unregelmäßigem Tonschlusse in der Melodie, nach der fünften Stufe aufwärts vom Grundtone. In drei Fällen, bei den Melodieen des 27sten, 35sten und 41sten Liedes erscheint der Tonumfang von H, ohne Erhöhung der Quinte dieses Grundtones, anders, als für eine zufällige Modulation. Wäre es ein Versuch gewesen, eine, von der älteren Kunstübung ausgeschlossene Tonreihe in die neuere einzuführen? Es möchte so scheinen, doch tritt der bezeichnende Tritonus in den Weisen des 27sten und 35sten Liedes nicht mit Nachdruck auf, und die in beiden erscheinende Ausweichung nach E moll giebt ihrer Grundtonart viel mehr das Gepräge dieses, nur unregelmäßig behandelten Tones, dessen Grundklang, in halbem Schlusse, auch am Ende des Gesanges das H der Melodie begleitet. Die des 41sten Liedes endlich deutet, in allen ihren Wendungen, auf das Bestimmteste nach A moll (das am Schlusse der 5ten Zeile, der ersten des Abgesanges, auch wirklich erscheint) und erregt das Gefühl, als sei das schließende H — ebenfalls durch einen halben Schluß nach E von der Grundstimme begleitet — die Obersecunde des nicht berührten, aber doch nach ihm bestimmt erwarteten Grundklanges. Auch der Tonumfang von E mit vorgezeichneter, falscher Quinte (b) kommt in der Weise des 56sten Liedes vor, und begleitete man hier den abfallenden phrygischen Tonschluß der Hauptstimme im Baß mit dem aufsteigenden, so erschiene in der That hier eine Tonreihe mit vorwaltender kleiner Secunde, Terz und Quinte, von denen diese letzte in der Melodie nur einmahl, für eine Ausweichung nach A (der Oberquinte des Grundklanges) aufgehoben wird. Es ist jedoch der halbe Schluß nach der Unterquinte, A, vorgezogen, vielleicht um nicht in den Widerspruch zu verfallen, daß die, im Laufe des Gesanges nur zufällig erscheinende Schärfung der kleinen (falschen) Quinte, nun am Ende des Ganzen doch als nothwendig erscheine, um einen Schluß zu finden, und so das nothwendige Gepräge der Tonreihe wieder aufgehoben werde; einer Tonreihe, die, in ihrer Besonderheit festgehalten, die Unmöglichkeit einer entsprechenden harmonischen Begleitung bereits in sich trägt. Es ist offenbar nicht eine bloße Voraussetzung, daß Selle die Ausgiebigkeit älterer kirchlicher Tonarten sowohl, als der eben zuletzt besprochenen, von dem älteren Systeme ausgeschlossen gebliebenen Tonreihe habe prüfen wollen, und daß er mit Absicht und Bewußtseyn sich mit ihnen beschäftigt habe; die Beschaffenheit und die öftere Wiederholung seiner Versuche deutet darauf mit Bestimmtheit. Man sollte erwarten, daß er auch mit dem Lydischen und Mixolydischen sich beschäftigt haben werde, aber es ist nicht geschehen. 7 Melodieen des Tonumfanges von G (die des 4ten, 5ten, 17ten, 20sten, 31sten, 32sten und 48sten Liedes) sind zwar ohne Beifügung des erhöhenden Kreuzes für die 7te Stufe aufgezeichnet, doch wird dasselbe entweder in der Melodie, wo diese Stufe erscheint, ausdrücklich ergänzt, oder über dem begleitenden Baßtone doch angedeutet, daß es zu ergänzen sei. Auch tritt diese Stufe — der Ton F, der sie bezeichnet, — nirgend mit einer solchen Bedeutung hervor, daß er als wesentliches Glied der Tonreihe erscheinen könnte, die diesen Melodieen zu Grunde liegt. Daß die Singweise des 32sten Liedes mit h, als Oberterz des Grundtones schließt, ist eine Unregelmäßigkeit ohne alle Be-

*)



deutung. Von den acht Melodieen des Tonumfanges von F mit vorgezeichnetem b zeigt keine einzige auch nur eine Andeutung, das Lydische hervortreten zu lassen, sie stellen ohne Ausnahme unser F dur auf das Bestimmteste dar. Vielleicht hat deshalb die weiche Tonart in Selles Melodieen das Übergewicht vor der harten voraus, weil jene ihm mehr Gelegenheit bot, die Verschmelzung der alten und der neuen Melodik, nach der sein Streben unverkennbar gerichtet war, in das Leben zu rufen; jene erscheint 35 Mahl bei ihm (in dem Umfange von D, E, A, G, C, H), während diese nur 23 Mahl (in dem Umfange von B, C, F, G) vorkommt; doch wiederholt sich diese Erscheinung, wie wir sehen werden, fast bei den Melodieen aller Sänger Rists, und wir dürfen deshalb bei diesem einzelnen wohl keine besondere Bedeutung darin suchen.

Ein zweites Werk Rists, in welchem Selle, vier Jahre später, als sein Sänger erscheint, sind dessen „Neue Musikalische Festandachten, bestehend in Lehr-, Trost-, Vermahnungs- und Warnungsreichen Liedern über alle Evangelien und sonderbare Texte, welche jährlich an hohen und gemeinen Fest-, Apostel- und andern Feiertagen in den Evangelischen Kirchen werden erkläret und ausgeleget ꝛc.“ Auch diese Lieder, zwei und funfzig an der Zahl, sind dem größeren Theile nach, auf gewöhnliche, bekannte Melodieen gerichtet; zu allen aber erfand auch Selle, „bei der hochlöblichen Stadt Hamburg treufleißiger Cantor,“ wie der Dichter ihn nennt, neue Weisen. Johann und Heinrich Stern zu Lüneburg waren auch diesmahl wieder seine Verleger; das Jahr der Herausgabe 1655. Die Widmung, „geschrieben zu Wedel an der Elbe, am Tage Dorotheen, war der 6te des Hornungs im 1655sten Jahre“ bietet das Werk der Gräfin Dorothea zu Ranzau und Frauen zu Breitenburg, und ergeht sich in gewohnter Weitschweifigkeit, ohne irgendwie unsern Antheil in Anspruch zu nehmen. Ihr folgt der Vorbericht an „den gottergebenen, aufrichtigen, und treugeliebten Leser.“ Dreierlei veranlaßte den Dichter, ihm zufolge, dieses sein Werk „an das offne Licht kommen zu lassen.“ Zuerst wollte er damit eine alte Zusage erfüllen, einer „wohlbewußten Schuld sich entbürden.“ Sodann bewog ihn dazu „der nicht schlechte Mangel an derogleichen lehr- und trostreichen Gesängen, sintemahl dieselben so gar dünne sind gesäet, daß deren zu Zeiten kaum drei oder vier, ja kaum ein einziges, sich finden, so sich recht auf die Feiertage schicken,“ was durch mehrere Beispiele dann näher belegt wird. Rist wollte also einem solchen Mangel abhelfen, um, wie er selbst sagt, „in diesen elenden, hochbetrübten Zeiten ꝛc. die ganz erkalteten Herzen und schläfrigen Gemüther der sichern Menschenkinder wiederum durch das Gnadenfeuer des heiligen Geistes in neue Andacht zu erhitzen, und zu wahrer Erkenntniß der allerhöchsten Wohlthaten Gottes aufzumuntern.“ Er fügt aber dann eine Verwahrung hinzu, die damit nicht ganz im Einklange steht, und die Aufnahme seiner Lieder in die Kirche, der doch mit ihnen aufgeholfen werden sollte, ablehnt. „Ich bedinge aber hiermit zum allerfeierlichsten (sagt er), daß sothane Festlieder ganz und gar nicht zu dem Ende von mir an das Licht werden gegeben, daß ich selbige in die Evangelischen Kirchen unseres allgemeinen teutschen Vaterlandes wolle einführen, dadurch etwa die alte, und von vielen Jahren her übliche und gewöhnliche Kirchengesänge in Verachtung zu bringen. Nein, christlicher lieber Leser, dieses ist mir fürwahr niemahlen in mein Herz, Sinn oder Gedanken gekommen, als der ich mich selber zum allerbesten kenne, und gar wohl weiß, daß unter den Evangelischen Lehrern mein Ansehen gar so groß nicht ist, daß ich ein solches hohes Werk anzufangen, viel weiniger auszuführen, mich unterstehen dürfte. Zudem ist, Gottlob! mein Gemüth mit einer solchen närrischen Ehrsucht nicht besessen, daß

ich eine so fürnehme Sache ins Werk zu richten, und mir daher einen großen Namen zu machen sollte begehren; welches ja daraus genugsam erhellet, daß, unangesehen mir ganz wohl bewußt ist, daß meine schlechte Geistliche und Himmlische Lieder an vielen fürnehmen Orten in Teutschland öffentlich in den Kirchen gesungen und gebrauchet werden, ich doch gleichwohl in meiner eigenen Kirche von der Gemeine hieselbst derer keines lasse singen; ausgenommen den Beschluß eines Weihnachts= oder Neujahrsgesanges, welche, nachdem sie die Kinder erstlich in der Schule gelernet, die Gemeine an besagten heiligen Festtagen, indem das Volk aus der Kirchen zu gehen beginnet, bisweilen lässet erklingen. Auf der Orgel aber werden sie zu Zeiten von dem Organisten und andern Musikanten wohl andächtig gespielet und gesungen, jedoch lasse ich den weltberühmten Herrn Hammerschmidt und andere fürtrefliche Sänger und Dichter manches mahl hierin den Vorzug haben und behalten'' u. s. w.

Diese ganze Verwahrung Rists erscheint, ihrem eigenen Inhalte nach, als eine überflüssige. Denn es ist eine Thatsache, daß damahls aus der Schule her, und vom Orgelchore herab, neue Lieder und ihre Melodieen den Weg hin zu der Gemeine nahmen; unser Dichter also hatte durch das, was er, seinem Geständnisse zufolge, wegen seiner eigenen Lieder angeordnet, den richtigen Weg zu deren Verbreitung gewählt, und er darf nicht sagen, dieselbe habe nicht in seinen Wünschen und seiner Absicht gelegen, wenn er ja dichtend, und das Gedichtete mit Singweisen seiner Freunde ausstattend, einem dringenden Mangel abzuhelfen bemüht war! und wie übel stimmt diese angenommene Bescheidenheit, die auf Selbsterkenntniß sich gründen soll, mit dem dritten Beweggrunde zu Herausgabe seiner Festlieder, zu dem er nun übergeht! Sie sei geschehen, sagt er, „dem boshaften und mißgünstigen Lügenteufel zum sonderlichen Trotz und Verhöhnung, angesehen derselbe höllische Geist durch einige abgeschäumte, ehrvergessene Buben, als seine getreue Diener und Aufwärter, diese (ob Gott will) den christlichen Kirchen ersprießliche Arbeit böslich zu hemmen und zu hintertreiben, sich auf das alleräußerste hat bemühet.'' Nun folgt ein unerfreulicher Erguß von Gift und Galle über seine Gegner, die er mit groben Schimpfreden, „ungeschickte Esel, elende Hümpler'' verfolgt. Wir wenden uns ab von diesen Ausfällen, aus denen wahrlich nicht das Bewußtseyn treuen Haushaltens mit anvertrauten Gaben redet, sondern die verletzte Eitelkeit, die, haltungslos, nach äußeren Stützen greift, damit sie empor bleibe. Anziehender ist es, das Urtheil des Dichters über die Singweisen zu vernehmen, mit denen Selle dieses sein neuestes Werk geschmückt hatte. „Zum Beschluß (sagt er) aufrichtiger, lieber Leser, muß ich doch noch ein weinig mit dir reden von den Weisen oder Melodieen, auf welche viel erwähnte unsere Festandachten können gesungen und gespielet werden. Derselben wirst du nun hier zweierlei finden, alte und neue. Die alten sind in unseren evangelischen Kirchen von vielen Jahren hero üblich und bis auf gegenwärtige Stunde in täglichem Gebrauche; diese nun dienen sowohl denjenigen, welche der Singekunst unerfahren sind, als denen, welche die Musik aus dem Grunde verstehen. Die neuen gehören eigentlich für Gelehrte und Musikverständige, und diese hat der fürtrefliche und berühmte Herr Thomas Sellius, des musikalischen Chores der sämmtlichen Kirchen in der weltbekannten Stadt Hamburg Führer und Regierer, mein fast bei die 24 Jahre hero alter und bekannter Freund, dermaaßen wohl, anmuthig, künstlich und geschicklich gemacht, daß sie denjenigen, welche die Kunst recht verstehen, ein sonderbares, angenehmes Vergnügen geben und ertheilen werden. Ich schreibe hier unter anderm, daß des Herrn Sellius Melodieen g e s c h i c k l i c h sind verfasset; wodurch ich eigentlich dieses will verstanden haben, daß wohlgedachter Musicus mit den Sangweisen sich

sehr wohl und gar vernünftig nach Text und Worten hat gerichtet und geschicket, also, daß er das τὸ πρέπον, wie es die Griechen nennen, oder die rechte Art und Weise wohl beachtet; welches man leicht kann merken, wenn man nur den Unterschied der Texte und die darauf gesetzten Melodieen etwas fleißiger und genauer betrachtet. Als zum Exempel: man nehme eine Charfreitagsandacht, lasse dieselbe auf einem Instrumente, es sei eine Orgel, Laute, Theorbe, Pandor, oder dergleichen einem, spielen, und den Text fein beweglich dazu singen, was gilts, ob sie nicht Manchem viele Seufzer aus dem Herzen, ja wohl gar bittere Thränen aus den Augen sollen treiben und locken? Diesem zugegen laß dir ein Osterliedlein mit seiner neuen fröhlichen Melodie singen und spielen, was gilt es, ob du nicht gleichsam im Geiste entzücket, wirst jauchzen, hüpfen, springen, und von ganzer Seele dich erfreuen? Welche verwunderliche Wirkung der alleredelsten, ja, recht göttlichen Musik, fürwahr allein genug seyn sollte, diese ausbündige Wissenschaft bis an den Himmel zu erheben, und dero vernünftige Liebhaber und ausgeübete Meister höchlich zu ehren und zu lieben, maaßen solches von mir, so lange ich etwas von dieser süßen Kunst verstehen können, bis auf gegenwärtige Stunde in gar fleißige Obacht ist genommen worden. — Aber, was ist es viel vonnöthen, daß man einem köstlichen und wohlschmeckenden Weine zu gefallen (um denselben desto ehender zu verkaufen) einen Kranz aushänget? Das Werk stehet da für Augen! Ein jedweder Kunstliebender mag sie selber sehen, hören und urtheilen, ob ich nicht die rechte teutsche Wahrheit geschrieben! Im Übrigen bedarf wohlgedachter Herr Sellius, als ein nunmehr alter, wohlgeübter, und fürtreflicher Musicus, meines Lobes ganz und gar nicht; nur dieses habe ich zum Beschluß noch wollen erinnern, daß vielgedachter Herr Sellius sich ganz günstig hat erboten, daß er zu dem Baß und Discant, oder der Grund- und Oberstimme, auch die anderen Mittelstimmen mit dem ehesten gar gerne will setzen, damit diese Festandachten um so viel füglicher und anmuthiger in den Kirchen und Gotteshäusern, auch sonst in den Schulen und anderswo, mit so vielen Stimmen oder Instrumenten zum Lobe Gottes gebrauchet, und zur Erweckung einer herzlichen, wahren, und recht christlichen Andacht können musiciret, gespielt und gesungen werden; weiß gewißlich, daß dieses gar Viele mit hohestem Danke werden annehmen, und es ihnen manchen lieben Tag in Kirchen, Schulen und Häusern wohl wissen zu nütz zu machen rc. Was also Rist früher schon mit seinen „himmlischen Liedern" gethan hatte, wie wir sahen, wollte er auch hier; sie in die Schule einführen, auf das Orgelchor bringen, damit sie von dort aus der Gemeine entgegentönend, bald auch aus ihr zurücktönen möchten! Ein Wunsch, eine Veranstaltung, um die, sofern das Wort, sei es in Dichtung oder Gesang, doch reichlich wohnen soll in der Gemeine, ihn Niemand mit Recht wird strafen dürfen. Aber, weshalb denn nun jene falsche Bescheidenheit, die eine solche Absicht ablehnt, wiewohl sie aus seinem ganzen Vorworte nicht allein deutlich heraus empfunden werden kann, sondern selbst unverholen darin ausgesprochen wird? Ließ er es eben nur darauf ankommen, ob jener Anklang bei der Gemeine erreicht werde, und enthielt sich aller Vorschrift und Anforderung; so hätte er entweder mit Freuden bemerkt, daß die von ihm ausgestreute Saat Wurzel geschlagen habe, oder sich zu bescheiden gehabt, daß er Verzicht darauf leisten müsse, Früchte davon zu genießen. Mit einer Ablehnung und Verwahrung gegen das Einführen seiner Lieder in seine Kirche erreichte er aber dieses, daß, war nun der lebendige Anklang ausgeblieben, man es immer nicht ihm zur Last legen konnte, sondern vielmehr sein bescheidenes Enthalten, seine fromme Selbstentäußerung zu loben hatte. Wie weit war sein eiteles Herz von der rechten Kenntniß seiner selbst entfernt, die er doch so

gern von sich rühmte, ja, wie bereitwillig war es, in ein Gewebe von Selbsttäuschung sich einzuhüllen!

Dem Vorworte, das über den Dichter und seine Sänger, wie wir sahen, uns belehrt, und dem wir also nicht vorübergehen durften, folgen, nach der Sitte der Zeit und des Dichters, der sich gern mit Zeugnissen gewichtiger Männer behängt, vierzehn Ehrengedichte, die wir auf sich beruhen lassen. Hatte Philipp von Zesen in den Tagen seiner Freundschaft mit Rist, seinen Namen umgesetzt in „Es rinnt ja so", den Dichter einer reichlich und erquickend strömenden Quelle vergleichend, — was nun schwerlich mehr von ihm, dem als „Esel und Hümpler" Geschmähten, zu erwarten war, — so verkehrte jetzt Constantin Christian Dedekind seinen „Johann Rist" in: Ja Sinnhort und Hirt an Sion und erging sich darüber, spielend, in wohlgesetzten Alexandrinern, die lange Reihe der von den Meisten wohl ungelesenen „Ehrenversche" beschließend.

Den Inhalt des Buches betreffend, so finden wir 24 Lieder auf die hohen Kirchenfeste: 3 Weihnachts-, 2 Neujahrs- und eben so viel Dreikönigslieder, zwei grüne Donnerstags- und drei Charfreitagsgesänge, 4 Oster-, 2 Himmelfahrts-, 4 Pfingst- und 2 Michaelislieder; 13 Lieder auf Aposteltage; deren 6 auf beibehaltene Heiligenfeste: Sanct Stephans, der unschuldigen Kindlein, Johannis des Täufers, Marien Magdalenen, aller Heiligen, und aller Seelen; 5 auf Marientage; 2 auf das Fest der Reinigung, je eines auf die der Verkündigung, Heimsuchung und Geburt der Maria. Von den übrigen 4 Liedern beziehen sich 3 auf eigenthümlich protestantische Feste: Martin Luthers, an dem früheren Gedächtnißtage Martinus des Bischofs; der Übergabe der Augsburgischen Confession, und der Verteutschung der heiligen Schrift; das vierte mag man in sofern nur ein Festlied nennen, als es ein Denkstein ist für ein aufgehobenes Fest, das der Fastnacht. Rist nämlich bemerkt, daß seine Pfarrkinder auf sein unnachlässiges Bitten „diesem verfluchten Teufels- und Bacchusfeste nunmehr etliche Jahre hero ganz und gar gute Nacht gegeben hätten", und es sich ganz und gar nicht reuen ließen, daß andere Gemeinen um sie her, ja ganze Länder, „dieses Teufelsfest noch so steif behielten, als ob sie ohne Feierung desselben nicht selig werden könnten." Deshalb habe er das Lied ihnen zum Gedächtnisse und Zeugnisse ihres christlichen Gehorsams gedichtet. Wir lassen es dahin gestellt seyn, in wie weit da, wo eine strenge Kirchenzucht an eine bestimmte heilige Zeit des Jahres ernste Enthaltung und Entsagung knüpft, es zu gestatten sei, daß als Ausgang einer Reihe freudiger Feste eine Zeit harmlosen Scherzes und Spieles ihr vorangehen dürfe. Die evangelische Kirche kennt weder Tage noch Zeiten besonderer Enthaltung, ein ihnen unmittelbar vorangehendes Fest letzten Aufjauchzens hat für sie also auch gar keine Bedeutung; ist es ja überall auch in keiner christlichen Kirche wirklich ein Fest, sondern nur ein geduldeter, letzter Ausbruch bald verstummender Lust. In der evangelischen Kirche konnte es aber, als vollkommen bedeutungslos, leicht in leere Völlerey und niedriges Schlemmen ausarten, und am meisten war dieses in jenen Tagen der Verwilderung nach langen Kriegsjahren zu besorgen. Wir können daher Rists Absicht, es zu beseitigen, nur beistimmen, und zu deren Erreichung ihm Glück wünschen; aber in eine Reihe christlicher Festlieder hätte er sein Lied nicht setzen sollen, vielleicht hätte er am besten gethan, es gar nicht zu dichten.

Doch, wir haben von dem Dichter nunmehr zu seinem Sänger zurückzukehren, der uns hier vorzugsweise beschäftigt. Wir sehen diesen, vier Jahre nach seinem ersten Bunde mit Rist bei Gelegenheit der Sabbathischen Seelenlust desselben, immer noch in gleicher Richtung thätig, wie damahls,

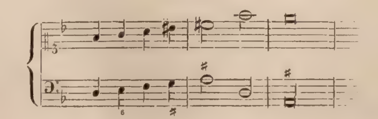
und auffallender noch als früher, erscheint uns hier das Übergewicht der weichen Tonart über die harte, wo wir, den festlichen Veranlassungen der Lieder zufolge, eher das Gegentheil erwartet haben würden. Jene begegnet uns in 34, diese in nur 18 Fällen. Auch hier möchten wir dieses Übergewicht, zum großen Theile mindestens, dem besseren Verständnisse des Eigenthümlichen der weichen unter den Kirchentonarten zuschreiben, wodurch es dem Meister, eher als bei den harten, möglich wurde, die bezeichnenden Züge derselben in seinen neuerfundenen Melodieen darzustellen. Denn in geringerem Maaße ist ihm dieses bei seinen Singweisen harter Tonart gelungen. Die der Tonreihe von G angehörigen erscheinen, gleich denen der Lieder der sabbathischen Seelenlust, ohne Vorzeichnung des Fis, auch wird hin und wieder die siebente Stufe ohne Erhöhung gebraucht, wo nicht eben die größere für einen vollen Schluß unumgänglich ist. Allein diese Erscheinung der kleineren stellt sich nur als ein Zufälliges dar, nicht als das wesentliche Gepräge einer mixolydisch gemeinten Tonweise. Auch bildet sich wohl in den Melodieen des Umfanges von F (mit vorgezeichnetem b) ein mixolydischer Anklang dadurch, daß, um den Quintsextenakkord auf dem Leittone, und mit ihm die falsche Quinte als Umkehrung des Tritonus, zu vermeiden, eben der Leitton in der Grundstimme um einen halben Ton erniedrigt wird, und so dem harten Dreiklange als Grundlage dient, wie es bei älteren Meistern sehr oft gefunden wird (Nr. 38). Es sind dies immer jedoch nur einzelne Züge; viel entschiedener dagegen tragen Selle's Melodieen weicher Tonart das bezeichnende Gepräge der Kirchentonarten gleicher Reihen und Grundtöne. So erscheint in vielen des Umfangs von D die große Sexte als Regel, die kleine nur als Ausnahme (Nr. 10. 20. 27 rc.); phrygische Anklänge sind zahlreich vorhanden, aber wir finden auch ganze, der phrygischen Tonart angehörende Melodieen. Wendungen nach H, der Oberquinte von E, selten nur bei älteren Meistern vorkommend, sind bei ihnen etwas Gewöhnliches; sie stellen sich dar in dem Aufsteigen durch zwei ganze Töne, g, a, h; und dieser Fortschritt wird meist durch die Quinte, Sexte, Octave, im Absteigen um einen Halbton (C, H) in der Grundstimme begleitet, der Schlußfall also völlig als ein phrygischer, nur in anderem Tonumfange erscheinender, aufgefaßt (Nr. 23. Z. 2). Daneben kommen denn freilich auch Modulationen nach E moll vor (Nr. 25. Zeile 2), und Melodieen, die dieser Tonart unbedingt angehören (Nr. 6. 24). In dem Umfange von A mit vorgezeichneter kleiner Secunde (b) erscheint das Phrygische hier nicht; die Melodie des 17ten Liedes, die bei dem ersten Anblicke scheinen könnte, dieser Tonart anzugehören, muß doch bei näherer Prüfung auf D moll zurückgeführt werden, mit dessen erster, um eine Oktave geschärfter Stufe sie schließt, durch diese Wendung eine Frage darstellend, deren eigenthümliche Betonung jedoch nur für die letzte Zeile der ersten Strophe, zu den Worten:

„Könnt ich denn dein Kind wohl seyn"*)

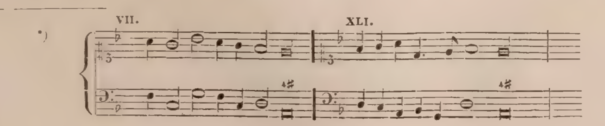
Wahrheit hat, für den Schluß der übrigen Strophen aber meist bedeutungslos ist, abgesehen auch von der unvolksmäßigen Bildung derselben durch eine verminderte Quarte. In den Melodieen des 7ten

---

*)



und des 41sten Liedes begegnet uns auch hier die Tonreihe von E mit kleiner Secunde und durch ein b ausdrücklich vorgeschriebener verminderten Quinte, die in der zuerst angeführten Singweise gar nicht geschärft wird, in der zuletzt genannten nur einmahl, wegen einer Wendung nach A in der 3ten Zeile des Abgesanges. Beidemahle aber wird der absteigende Schluß (von der kleinen Obersecunde nach dem Grundtone hin) nicht regelmäßig als ein phrygischer, durch den aufsteigenden von der siebenten kleineren Stufe nach dem Grundtone, im Baß begleitet, sondern (wie ausnahmsweise auch bei älteren Meistern) durch ein Abfallen nach der Unterquinte des Grundtones durch eine Quarte (E. A).*) Was die rhythmische Bildung dieser Melodieen betrifft, so erscheinen hin und wieder Züge rhythmischen Wechsels (Nr. 11, 48 ꝛc.); für Anwendung des belebteren dreitheiligen Taktes findet sich öfters Gelegenheit, achtmahl bei harten, viermahl bei weichen Tonarten; auch Gegensatz und Wechsel geraden und ungeraden Taktes begegnen uns in sechs Fällen. Das Bestreben des Sängers ist unverkennbar, Lebendigkeit des Ausdrucks im Einzelnen mit der Feier und dem Ernst der kirchlichen Tonarten zu vereinigen, sich deren Vorzüge anzueignen, ohne die Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit aufzugeben, welche die der neueren Tonkunst erworbenen Mittel gewähren. Nur selten verfällt er dadurch in die Form der um seine Zeit schon allgemach sich bildenden geistlichen Arien, er weiß im Allgemeinen sich an die äußeren, herkömmlichen Züge der Kirchenweise zu halten, nur daß er, bei Erfindung seiner Melodieen, die erste Strophe der Lieder, denen er sie zu gesellen hatte, vorzugsweise im Auge behaltend, nicht sowohl ein Gegenbild dieser ganzen Lieder in Tönen, als ein Abbild dieses einzelnen Theiles derselben zu geben bestrebt war, das also auch nur für diesen zu genügen vermochte. Seinem Dichter hat er, wie dessen Zeugniß über seine Melodieen lehrt, genügt, ja er hat ihn entzückt; weniger Anklang fand er im Allgemeinen. Wie weit man seiner Singweisen zu häuslicher Erbauung sich bedient habe, darüber ist uns nichts berichtet; viele derselben konnten sich kaum anders als für diese eignen, weil sie schwierige Tonverhältnisse enthalten, welche sicher zu treffen, eine Ausbildung in der Kunst des Gesanges erfordert wird, die in der gemischten Menge einer Kirchengemeine nicht vorauszusetzen ist. So darf es denn nicht befremden, Lieder wie Melodieen dieser Sammlung nur langsam und spärlich durch kirchliche Melodieenbücher verbreitet zu sehen. Das früheste, nach deren Herausgabe erschienene Werk von Bedeutung auf diesem Gebiete sind Johann Crügers Geistliche Lieder und Psalmen, 1657, 58; sie enthalten keines dieser Festlieder. Das Lüneburger Gesangbuch von 1661 giebt deren vier, doch ohne Selle's Melodieen, sie werden auf bekannte und gebräuchliche verwiesen. Zwei derselben: das Weihnachtslied: „Ein Kind ist uns geboren", und der Himmelfahrtsgesang: „Frohlocket mit Händen"**), erscheinen in der späteren Ausgabe dieses Buches — dem großen Cellischen Gesangbuche, 1696 — mit eigenen Singweisen, doch nicht denen Selle's. Der erste Theil von Freilingshausens Gesangbuch (1704) enthält eines der Ristschen Festlieder, das dem Michaelisfeste bestimmte: „Ihr

*)


**) Nr. 63. 115.

wunderschönen Geister", doch ohne eigene Melodie; deren fünf giebt der zweite Theil dieses Gesangbuches (1714), und unter diesen das Osterlied:

O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit*),

verwiesen auf die Melodie des Liedes: „O Ursprung des Lebens, o heiliges Licht" die schon der erste Theil zehn Jahre früher (1704; Nr. 356) mitgetheilt hatte, und die eben Selle's Weise zu Rists Liede ist; die einzige, so viel ich finden konnte, die aus den Festandachten in die Kirche Eingang gefunden hat. In Bronners Choralbuche (1715) ist von daher weder ein Lied, noch eine Melodie aufgenommen. Was endlich Königs harmonischen Liederschatz (1738) betrift, so stehen zwar 26 Lieder aus den Festandachten, die Hälfte des Gesammtinhaltes derselben, in dessen Inhaltsverzeichnisse; allein 24 von ihnen werden auf bekannte Melodieen verwiesen, und nur zweien sind eigene beigegeben; dem Osterliede: „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit" aber eine von Selle's Singweise verschiedene; und dem Liede für das Fest der Erscheinung Christi:

„Werde Licht, du Stadt der Heiden"**),

die aber in den ersten beiden Zeilen des Aufgesanges, und der Schlußzeile des Abgesanges nur einen Anklang zeigt an Selle's Melodie, und keine vollkommene Übereinstimmung mit derselben.

Wir verlassen für jetzt unseren Meister, nächst Hammerschmidt und Schop ohne Zweifel den begabtesten des Ristschen Sängerkreises. Die siebente Sammlung geistlicher Lieder des Dichters, seine Katechismusandachten, bei denen jener erste, ausgezeichnete Tonkünstler des siebzehnten Jahrhunderts sein Gefährte war, und von denen wir, bei Gelegenheit desselben, schon früher vorläufig redeten, zeigt ihn uns daneben noch mit einem anderen Tonkünstler im Vereine, dem wir schon früher als einem aushelfenden bei anderen seiner Liederbücher begegneten: seinem „sonderbaren Buche himmlischer Lieder" und seiner „Hausmusik". Es ist **Michael Jacobi**, mit dem wir nunmehr auf jene früheren Sammlungen zurückzugehen, und von dessen Lebensumständen wir das Wenige, was uns davon aufbehalten ist, mitzutheilen haben. Was wir davon wissen, deutet auf ein vielbewegtes, umherschweifendes Leben, einen gewandten, begabten Geist, und würde, von ihm selber aufgezeichnet — wie er denn mit der Feder wohl umzugehen wußte, und mit einigem Geschick selbst als Dichter sich hervorthat — nicht ohne Reiz seyn. Dergleichen wird freilich meist in älteren Jahren erst dem Papiere anvertraut, um die Erinnerung an eine reiche Vergangenheit aufzufrischen, und ihm, wie es scheint, wurde bald nach der Mitte seiner Tage bereits sein Lebensfaden abgeschnitten. Die wenigen Nachrichten, die wir über ihn besitzen, verdanken wir Rist, seinem Dichter, der in seinem deutschen Parnaß ihm drei Ehrengewächse (Lobgedichte) gewidmet hat. Dem ersten zufolge war er aus der Mark gebürtig; wer seine Ältern gewesen, wer seine früheste Bildung geleitet habe, welchen Lebensberuf er gewählt, wird uns nicht gesagt. Allein wackrer Leute Kind wird er gewesen seyn, denn es heißt in jenem Gedichte:

„rühmlich ist es Euch, von Leuten seyn gebohren,
die Gottesfurcht und Kunst für alles auserkoren,
denn billig hält man werth ein ehrliches Geblüth,
ein löbliches Geschlecht und redliches Gemüth."

---

*) S. Beispiel Nr. 156.

**) S. Selle's Melodie dieses Liedes, Beispiel Nr. 157.

Kaum wird es anfangs seine Absicht gewesen seyn, sich der Tonkunst ganz zu widmen, er scheint früher als Erheiterung nur sich mit ihr beschäftigt zu haben, obgleich er es darin zu nahmhafter Fertigkeit brachte. Wir begegnen ihm auf Reisen durch Nieder= und Oberdeutschland, sehen ihn dann nach Welschland, — Mailand, Bologna, Padua, Venedig — wandern, und selbst als Reiter unter den geworbenen Söldnerhaufen dieses Freistaates dienen; wie Rist sagt:

„als die Venediger mit Macht beschützen wollten
der Welschen Freiheit, die sie knechtisch liefern sollten
dem frechen Stuhl zu Rom ꝛc.“

In Paris treffen wir ihn wieder, bald aber zeigt er sich in den nordischen Reichen, in Koppenhagen und Stockholm, und nach mancherlei Wanderungen zuletzt in ländlicher Abgeschiedenheit auf dem Landsitze eines Herrn von Ahlefeld in der Haseldorfer Marsch, zwischen Hamburg und Glückstadt, als Sänger, Geigen=, Lauten= und Flötenspieler; mit Freuden erinnert sich daran der Dichter:

„da war kein Instrument, das Ihr nicht angegriffen,
bald habet Ihr gegeigt, bald d'rauf ein Stück gepfiffen,
Bald nahmet Ihr die Laut; Euch war kein Ding zu schwer,
Auch sungen wir zugleich ein fröhlich Lied daher ꝛc.“

Von dort aus wurde er an das Cantorat der Stadt Kiel berufen, eine Beförderung, der wir Rists Lobgedicht an ihn, und dadurch die angegebenen, spärlichen Nachrichten über seine Lebensverhältnisse verdanken; doch wird uns das Jahr nicht genannt, in welchem er sein neues Amt angetreten. In Kiel verband er sich, wie es scheint schon im Herbst nachher, mit Johanna Catharina Holst, Tochter eines dortigen Kaufmanns, und Rist feierte dieses Ereigniß mit einem „hochzeitlichen Ehrenliede“, worin er sich freuet, daß sein Freund nunmehr dem langen Reisen ein Ziel gesetzt, daß er die Bahn betreten habe, die ihn zu seiner Nymphe geführt, deren Schönheit, Höflichkeit und Tugend sein Herz gerührt habe. Dann erinnert er sich, welche Fröhlichkeit des neuen Ehegatten Sachen anzuregen wissen; er ruft ihm zu:

Lang' hervor dein Instrument,
Spiel itzt deiner Anvertrauten
Schöne Stücklein auf der Lauten,
O du redlicher Student!
Laß uns doch dein Pfeiflein hören,
Lange dein Pandor herfür,
Schlag' ein neues Stück zu Ehren
Aller Schäferinnen Zier,
Deiner mein ich, deiner Schönen!
Laß die Sänger auch mit tönen,
Streiche du den Baß dazu ꝛc.

Endlich, im Jahre 1651, wurde Jacobi als Stadtcantor nach Lüneburg berufen; ein „glückwünschendes Ehrenlied“ seines Dichters, der diesesmahl die Jahrzahl beigefügt hat, unterrichtet uns davon. Er wird damahls in noch jungen Jahren sich befunden haben, denn selbst 3 Jahre später, 1654, in dem Vorworte seiner Hausmusik, nennt ihn Rist „einen frischen, jungen, angehenden Musicus, seinen werthen,

und an Sohnes Statt geliebten Freund.'' Um 1659, bei Rists Musikalischer Kreuz=, Trost=, Lob= und Dank=Schule, finden wir Beide abermahls vereinigt; ein um 1663, vier Jahre später, erschienenes Werk Jacobi's, unter dem Namen Timor Domini*), wird von Walter angeführt, seitdem aber wird sein Name nicht ferner genannt, und sein Todesjahr findet sich nicht angegeben.

Für Rists 1651 erschienenes Buch himmlischer Lieder gab er nur die Melodie eines einzigen, des 7ten der 3ten Abtheilung, welche ,,sonderbarer Personen sonderbare Lieder'' enthielt. Es ist einer ,,ehr= und gottliebenden Jungfrau'' in den Mund gelegt, und beginnt mit den Worten: ,,O Jesu Christe, Gottes Sohn'', ist indeß, soviel ich finden konnte, niemahls in ein dem Kirchengebrauch bestimmtes Melodieenbuch übergegangen. Von den 22 Singweisen**), die er, für Johann Schop eintretend, und den zur Eile treibenden Dichter befriedigend, für dessen Hausmusik lieferte, erhielt eben so wenig eine kirchliche Geltung. Zwei ihrer Lieder freilich (das 15te: ,,Wie seelig ist der Mann ꝛc.'' und das 26ste: ,,Allmächtiger und starker Gott'') fanden Aufnahme in das Lüneburger Gesangbuch von 1661, jedoch mit Verweisung auf fremde Melodieen, und waren um 1696 in dem großen Cellischen Gesangbuche bereits wieder ausgemerzt. In Freilingshausens und Bronners Melodieenbuche und in Königs harmonischem Liederschatze ist deren keine zu finden. Sie sind im Ganzen schlicht gehalten, bis auf vier lediglich in weichen Tonarten (C, D, E, G, A moll), und in geradem Takte; nur fünfmahl kommt dreitheiliger, ein einzigesmahl (in der Weise des 48sten Liedes) triplirter Takt ($\frac{6}{4}$) vor, wozu jedoch weder die Strophe des Liedes (An Wasserflüssen Babylon) Veranlassung giebt, noch dessen Inhalt: ernstliche Bitte und Dank eines Christen, um zeitliche und ewige Wohlfahrt. Das Streben nach wirklich zweistimmigem Satze, das die, Jacobi's Melodieen gegenüberstehenden Schop's zeigen, ist bei diesen nicht zu finden; der Baß ist durchaus dabei begnügt, Grundstimme zu seyn. In der Melodie des 20sten Liedes, das ,,einem großen Potentaten'' in den Mund gelegt ist, ,,der gezwungen ist, zur Vertheidigung seiner Reiche, Länder, Städte und Unterthanen schwere Kriege zu führen'', erscheint in der 3ten Zeile des Abgesanges zu den Worten: ,,plaget sehr mit Raub und Brand''***) ein stufenweiser Fortschritt durch halbe Töne, der, wie alle dergleichen, auf Wortausdruck gerichtete melodische Wendungen, eben nur für diese Zeile Wahrheit hat, und deshalb nicht liedhaft ist. Man erkennt leicht, diese Melodieen haben in aller Eile gefertigt werden müssen, damit kein Lied ohne eine solche bleibe, sie sind mit einigem Geschick, doch ohne recht warmen Antheil hingeworfen, und es sind oft Äußerlichkeiten aufgesucht, ihnen eine Würze und Mannichfaltigkeit zu geben. Daß sie wenig Anklang fanden, darf uns nicht befremden.

Nicht anders ging es ihm mit seinen Beiträgen zu Rists Katechismusandachten. Wir haben, auf Veranlassung Hammerschmidts, dieses Werkes bereits früher vorübergehend gedacht, und nunmehr

---

*) Timor Domini, optima mentis humanae cum divina harmonia, variis tum vocibus tum instrumentis musicis proposita. Hamburg 1663. Wahrscheinlich eine Sammlung geistlicher Gesänge, wie es der, nach Art der Zeit etwas gesuchte Titel andeutet, indem er in der Gottesfurcht die beste Harmonie des menschlichen und göttlichen Geistes preis't. S. Gerber N. L. II. Col. 759.

**) Zu dem 2ten, 11, 12, 14, 15, 17, 20, 26, 27, 29, 30, 32, 40, 41, 48, 61, 63, 64, 66, 68, 69, 70sten Liede.

***) [musical example]

noch Einiges darüber zu berichten. Es erschien, wie die meisten Werke Rists, zu Lüneburg, bei den Sternen, ein Jahr nach seinen Festandachten, 1656, unter der Aufschrift: „Neue Musikalische Katechismus Andachten, bestehend in Lehr= Trost= Vermahnung= und Warnungsreichen Liedern über den ganzen Katechismum, oder die Gottselige Kinderlehre, welchen zugleich zwölf erbauliche Gesänge über die christliche Haustafel sind beigefügt; die denn alle sowohl auf bekannte, und in unseren Evangelischen Kirchen gebräuchliche, als auch auf ganz neue, von Herrn Andreas Hammerschmidt, fürtreflichem Musico, und bei der löblichen Stadt Zittau weitberühmtem Organisten sehr fleißig und wohlgesetzte Melodieen können gespielet und gesungen werden" ꝛc. Der Lieder sind 50 im Ganzen: zu den 38 darunter enthaltenen Katechismusandachten sang Hammerschmidt, zu den zwölf Haustafel=Liedern Jacobi die Melodieen, auch hier, wie zuvor, zur Aushülfe eintretend, seine schnellfertige Hand dem älteren Freunde leihend. Von jenen haben wir bereits früher gehandelt. Vier ihrer Lieder nahm, bald nach Erscheinen des Werkes, das Lüneburger Gesangbuch von 1661 auf:

„Laßt uns mit Ernst betrachten ꝛc.
O heiliger, o guter Geist ꝛc.
Kein größer Wunder findet sich ꝛc.
Bringt uns denn das die Seeligkeit" ꝛc.

noch bei Rists Leben; die drei letzten fanden ihre Stelle auch in dem großen Cellischen Gesangbuche, (1696) von dem nur das erste, aus unbekannten Ursachen, wieder ausgeschieden wurde. Die beiden ersten gingen später in Freilingshausens Gesangbuch über, das erste in dessen ersten Theil, (1704, Nr. 26) das andere in den zweiten (1714, Nr. 128); alle 4 sind in dem Inhaltsverzeichnisse von Königs harmonischem Liederschatze genannt, und neben ihnen noch zwei andere:

Triumph, Triumph, der Siegesheld ꝛc.
Gelobet seist du großer Gott ꝛc.

allein in allen diesen Gesang= und Melodieenbüchern ist zu keinem von ihnen auch Hammerschmidts Melodie zu finden, ja nicht einmahl eine eigene; sie sind alle auf bekannte Melodieen verwiesen, und das Nürnberger Gesangbuch von 1676 ist, meines Wissens, das einzige, das die erste der beiden zuletzt genannten Weisen aufgenommen hat. Und doch war Hammerschmidt nach Schütz, ja neben ihm, der am meisten gefeierte Tonkünstler des Jahrhunderts, seine Melodieen — obgleich durch das große Übergewicht der weichen Tonart (32: 6) etwas düster — angemessen und würdig, für kirchliche wie häusliche Erbauung von dem Meister ausdrücklich eingerichtet! Die Lieder der Haustafel blieben ganz unbeachtet, keines von ihnen fand in der Kirche Eingang, und so geriethen denn auch Jacobi's Singweisen in Vergessenheit; er hatte sich vergebens zu Ausfüllung einer Lücke dem allezeit drängenden Dichter hergegeben. Dieser, von jeher in seiner Eigenliebe verletzlich, legt in seinem Vorberichte diesesmahl eine ausführliche Rechenschaft ab über seine bisherigen Werke, unter derber Zurückweisung seiner Mißgönner, mit Berufung auf das Ansehen vieler hochgestellten Geistlichen, Gottes= und Rechtsgelehrten, Dichter u. s. w. So wächst ihm denn auch mit jedem Werke die Zahl der „Urtheile und Bedenken hochgelehrter Theologorum" und die der „unterschiedlichen, fürtreflicher und weitberühmter Leute wohlgemeinten Ehrenschriften"; sie erreichen hier die Zahl von zwei und zwanzig. Schon zweimahl hatten Freunde, die Buchstaben seines Namens versetzend, eine Fundgrube von Schmeichelhaftem und Trostreichem darin für ihn gefunden; jetzt gelang es „dem edlen Spielenden" Harsdörfer,

seinen „Joan Rist" in „Arion ist" zu verkehren, und mit wie glücklicher Vorbedeutung! Die Widersacher des Dichters möchten ihn versenken in ein Meer von Ungemach, allein die süßen Töne seiner Leyer, von denen jene „Hümpler" nichts vernehmen, rühren selbst die Ungeheuer des Meeres; er beschreitet sie sicher, und wird in den Rettungshafen durch sie geleitet.

Um 1659 endlich erscheint Jacobi auch einmahl in einem ganzen Werke dem gefeierten Dichter als Sänger ausschließend gesellt. Es ist in dessen, in jenem Jahre bei den Sternen gedruckter Neuer Musikalischer Kreuz-Trost-Lob- und Dankschule, worin (nach deren Aufschrift) „befindlich unterschiedliche Lehr- und trostreiche Lieder, in mancherlei Kreuz, Trübsal und Widerwärtigkeit hochnützlich zu gebrauchen; welche größeren Theiles auf bekannte, und in den evangelischen Kirchen gebräuchliche, alle mit einander aber auf ganz neue, von dem fürtrefflichen und weitberühmten Musico, Herrn Michael Jacobi, bei der hochlöblichen Stadt Lüneburg wohlbestelltem Cantore so lieb- als künstlich gesetzete Melodieen können gespielet und gesungen werden. Dem allerhöhesten Gott zu sonderbaren Ehren, seiner angefochtenen Kirchen zur kräftigen Erbauung, den auch sehr vielen hochbetrübten Herzen in dieser jämmerlichen und gar elenden Zeit zum herrlichen Trost und Erquickung wohlmeinentlich aufgerichtet und angeordnet" 2c. Durch die Widmung vom Tage Martini des 1658sten Jahres eignete Rist dieses Werk „den Bürgermeistern, Syndicis, Consiliarien und ganzem Rath der hochlöblichen, weitberühmten Stadt Braunschweig" zu. Auch hier tritt er gewapnet auf mit 23 „fürnehmer Herren und sonders vertrauter Freunde wohlgemeinten Ehrenschriften"; sie rühren meist von Geistlichen und Schulmännern her. Neben fünf gekrönten Poeten tritt hier auch Michael Jacobi, des Dichters Sänger, auf mit gereimten Zeilen, in Satz, Gegensatz und Nachklang; „aus betrübtem Herzen wegen des elenden erbärmlichen Zustandes in Holstein"; dem Lande, wo er nach langem Wandern zuerst eine Ruhestätte und Geliebte gefunden, das ihm stets in werthem Andenken geblieben war, obgleich er es nun seit Jahren schon verlassen hatte. Seinen Dichter hatte dieses Elend hart getroffen „im October dieses 1658sten Jahres, wie (schreibt er) die unterschiedlichen Armeen oder Kriegsheere in unser elendes, verwüstetes Holstein gezogen, mit großer Angst und Gefahr meine Wohnung abermahl verlassen, und mein Leben durch die Flucht erhalten müssen, da denn so viele herrliche und theuerbare Sachen mir aufs neue hinweggeraubet, daß ich und die Meinigen die ganze Zeit unseres Lebens solchen gar zu großen Schaden nicht überwinden, noch das Verlorne wieder zu wege bringen können" 2c. Zum Theil haben wohl die damahls gemachten bitteren Erfahrungen und der daneben genossene Trost, wenn nicht zu dem ganzen Werke — das auch sonst mit seinen siebzig Liedern unter der Hand des rüstigsten Rüstigen mit kaum glaublicher Schnelligkeit entstanden wäre — doch zu dessen Einleitung Anlaß gegeben. Sie ist bezeichnet als „Johann Risten erbauliche Kreuz-Rede an Alle, Vielgeplagte, sehr geängstete und hochbetrübte Herzen", und als ihr Hauptinhalt läßt die Anweisung sich bezeichnen, wie man das Kreuz in Gehorsam und in Gottes Liebe zum Heil und Seegen zu wenden habe? Dazwischen sind eingeflochten Geschichten unbekehrter, durch das Gericht Gottes gestrafter Sünder, wunderbare Errettungen gläubig Vertrauender; vornehmlich aber werden die Zuhörer an die Plagen des Krieges erinnert, durch den ihr und des Dichters Vaterland, Holstein, so grausam verheert worden, an die vielen Mißhandlungen, die sie selber, und Befreundete erlitten; die barbarische Art der Kriegführung seiner Zeit wird darin bitter gestraft, wie denn auch die ratio status — Staatsrücksicht — auf welche sie zurückgeführt werde „des Teufels Katechismus" gescholten wird. Von diesem Kreuze habe

er selber mit Schaden an seinem Leibe und seiner Habe gelitten, dazu an schwerer Krankheit durch die verpestete Luft, wo er denn rechtschaffen beten, und von Hiob die Geduld gelernet habe. Auch Verfolgung und Neid durch Schmähungen und Verleumdungen habe ihn hart getroffen. Er redet nun seine Kreuzgenossen mancherlei Art an, sie auffordernd, aus seiner poetischen Kreuzschule den rechten Trost von Gott, wie er ihm geworden sei, zu schöpfen.

Zuletzt wird des musikalischen Theiles dieser Dichtungen gedacht. „Zum Beschluß (sagt er) muß ich mit meinen lieben Kreuzgenossen, auch sonst mit andern kunstliebenden Herzen, ein weinig reden von unserer Musik, oder von den Melodieen, welche auf gegenwärtige Kreuz=Trost= und Danklieder sind gesetzet. Diese schöne, zum Theil mühselige Arbeit hat auf sich genommen mein sonders vertrauter, sehr werther Freund, Herr Michael Jacobi, fürtrefflicher Musicus, und wohlbestellter Director Chori Musici bei der hochlöblichen Stadt Lüneburg. Dieser mein alter Freund, gleich wie er mir und vielen Andern schon hiebevor mit seiner Kunst hat gedienet, und manche schöne Sangweise zu Papier gebracht, also hat er auch endlich dieses ganze Werk der Kreuzschule für sich nehmen, und ein jedwedes Lied derselben mit einer absonderlichen Melodie auszieren wollen. Er hat es aber mit dieser Arbeit, nicht nur nach meinem, sondern auch nach vieler Kunstverständigen Sinn und Meinung, gar recht und wohl getroffen, indem er die traurigen Klagelieder mit einem langsamen, die kräftigen Trostlieder mit einem etwas geschwinderen, und die freudigen Danklieder mit einem frischen Takt hat gesetzet, daß sie solchemnach in allen Arten sehr beweglich kommen, also, daß die Klaglieder die Thränen austreiben, die Trostlieder das bekümmerte Herz wunderbarlich stärken, und die Lob= und Danklieder die erquickte Seele mit einer sonderbaren, ja recht himmlischen und göttlichen Freude erfüllen. O du güldene Musik! o du unvergleichliche Singekunst! Wie läßest du uns solche übertreffliche Wirkung in Glück und Unglück, in Liebe und Leid, in Friede und Unfriede empfinden! Es hätte zwar vor wohlerwähnter Herr Jacobi, — als ein sonder erfahrener Musicus, der seine Kunst nicht nur in Teutschland, sondern auch in Italien und anderswo, schon vor vielen Jahren gar grundrichtig erlernet, wie er denn auch, bis auf diese gegenwärtige Stunde mit den berühmtesten Musicis so hin und wieder gefunden werden, große Vertraulichkeit und Correspondenz unterhält — nur gar leicht, nach welscher Art, sehr kunstreiche, bunt und fremdklingende Melodieen auf meine Lieder können machen, denn ich nur allzuwohl weiß, daß ihm solches so wenig Mühe, als es mir eine Kunst ist, etliche Verse hinzuschreiben. Allein er hat viel lieber meinem inständigen Begehren Folge leisten, als mit buntgesetzten Sangweisen bei dieser Gelegenheit sich herfür thun wollen. Künstliche und schwere Melodieen hat er vor diesem manchesmahl zu Papier gebracht, kann sich auch wohl alle Tage damit sehen lassen. Mit dieser gegenwärtigen Art aber ist mir, und vielen tausend andächtigen Seelen zum allermeisten gedienet, dahero ich nicht zweifle, daß alle musikliebende Kreuzbrüder auch wohlgedachtem Herrn Jocobi für solche seine treugemeinte Arbeit herzlich danken, und den grundgütigen Gott werden ersuchen, daß er ihn noch viele Jahre bei guter beständiger Gesundheit und Leben wolle erhalten, damit er dem Allerhöhesten und seinen Kirchen und Schulen auch ferner nützlich möge dienen, und mit Hand und Mund dem Teufel, und allen, der edlen Singekunst Widerwärtigen zum Trutz und Spott seinen Schöpfer also loben in dieser kurzen Zeit, daß er mit allen Auserwählten ihn möge preisen dort in der unendlichen Ewigkeit. Laß diesen Wunsch dir gefallen, ja, besser ihn erfüllet werden, o du mein allerliebster Herr Jesu, um deines theuren Namens willen, Amen!

Die ganze Einrichtung der uns vorliegenden Sammlung zeigt eine gewisse Einförmigkeit, die auch auf dem Sänger lasten mußte. Drei Lieder stehen in der Regel einander gegenüber. Zuerst ein „schmerzliches Klaglied" einer, sei es durch begangene Missethaten, durch Zweifel und Unglauben, harte Anfechtungen, Verfolgungen, Krankheit, Dürftigkeit ꝛc. schwer gepeinigten Seele, wo denn auch wieder „sonderbare" Lebenslagen (nach der Redeweise jener Zeit) vorausgesetzt werden, wie: einer Frau in schweren Wehen, eines Schifffahrenden bei furchtbarem Sturme u. s. w; dann ein „kräftiges Trostlied" des Herrn Jesu, des barmherzigen, liebreichen Gottes; endlich ein „herzliches Danklied" der wieder aufgerichteten, getrösteten, erquickten Seele. Und diese Gegensätze kehren drei und zwanzigmahl wieder; dem Sänger wird dadurch die Aufgabe gestellt, sie jedesmahl neu und eigenthümlich in seinen Melodieen auszugestalten, während ihm für seine Kunst so wenig geboten wird, eine solche Aufgabe zu lösen! Es kann nicht befremden, daß er darüber oft erlahmte, und nur an seiner glücklichen Gabe schnellen, leichten Erfindens eine Stütze fand. Allein mannichfaltige Formen hat er doch nicht durch sie gewonnen; die erwähnten Gegensätze treten fast immer unter ganz gleichen hervor. So bewegt sich das Lob- und Danklied, den beiden andern gegenüber, stets im dreitheiligen Takt, der demnach eben 23mahl erscheint, in einem 24sten Falle (Nr. 18) nur durch zwei Zeilen geraden Taktes unterbrochen. Zuweilen steht der w e i c h e n Tonart des Klagliedes die, demselben Grundtone angehörende h a r t e in dem Trost und Dankliede entgegen, **G** dur dem **G** moll, **D** dur dem **D** moll, **A** und **C** dur den gleichnamigen Molltonarten; zuweilen gehören alle drei auf einander bezügliche Weisen derselben Tonart an, sie sei eine harte oder weiche, denn nicht immer ertönt das Klaglied in weicher Tonart. Diese erscheint im Ganzen als die überwiegende, in **36** Fällen, gegen **34** harter Tonart, und in sechsfachem Umfange, von **C, D,** (bald mit, bald ohne Vorzeichnung des b) **E, G, A, H,** ohne irgend einen Anklang an kirchliche Tonarten. **H** und **E** moll finden niemahls ihre gleichnamige Durtonart, nur **C, D, F, G, A, B** dur kommen vor, wie denn auch zuweilen die Weisen der drei zu einander gehörenden Lieder ohne alle Beziehungen ihrer Tonarten auf einander bleiben. Ein einzigesmahl, in der Melodie des elften Liedes, begegnet uns am Schlusse ein einzelner Zug rhythmischen Wechsels. Rühmt Rist auch Jacobi's Weisen als leichte, einfache, nicht nach welscher Kunst eingerichtete, so sind doch Fortschreitungen durch weite Sprünge, durch verminderte oder übermäßige Tonverhältnisse, in ihnen nicht etwas Seltenes; den Kräften einer gemischten Gemeine sind sie nicht angemessen. Ob Weisen geistlicher Lieder dieses seien, danach hatten wir früher nicht zu forschen, wo sie in der Mitte der Gemeine als neuerfundene oder gewählte entstanden; jetzt, wo die Tonkünstler vom Fache allein die Erfindenden waren, haben wir uns jederzeit diese Frage vorzulegen.

Alle Lieder unserer Sammlung können, wie auch ihre Aufschrift angiebt, nach bekannten Melodieen gesungen werden, nur eines, das vierte, macht davon eine Ausnahme: „W i e g e h i c h s o g e b ü c k t". Seine Strophe ist eine iambische achtzeilige, mit viermahligem Wechsel 7- und 6sylbiger Zeilen; wir finden sie mit ihrem Liede, von Johann Crüger über ihre ursprüngliche Grundstimme 4stimmig ausgesetzt in der 24sten Ausgabe der praxis pietatis melica (**1690**).*) Ein anderes Lied, das **20**ste:

*) S. Beispiel Nr. 158.

Traute Seele, was betrübet
Dich so hart und schmerzlich doch

ist auf die Weise des Ristschen Liedes: „Jammer hat mich ganz umgeben" verwiesen, doch mit dem Bemerken „daß die drei letzten Verse eines jedweden Satzes in derselben wiederholt werden", so daß also der Abgesang, gleich dem aus zwei Stollen von zwei Zeilen bestehenden Aufgesange, zu verdoppeln ist, was freilich bei Jacobi's neu erfundener Melodie nicht nöthig wird.

Außer dem einen, so eben bemerkten Falle der Aufnahme einer Melodie Jacobi's in ein kirchliches Melodieenbuch, können wir einen zweiten nicht anführen; seine Singweisen fanden nur höchst geringen Anklang, und die eine, vielleicht überhaupt nur örtlich aufgenommene, hat ihr Fortleben wohl nur dem Umstande zu verdanken, daß sie mit einer bisher im Gemeinegesange nicht vorhandenen Strophe erschien. Das Lüneburger Gesangbuch von 1661 hat nur ein einziges Lied aus der Kreuzschule, das 25ste: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut",*) zwar mit einer eigenen Melodie, doch nicht Jacobi's; auch das große Cellische (1696, Nr. 164 p. 139) giebt nur beides. In Freilingshausens Gesangbuche befindet sich von daher weder ein Lied noch eine Weise. Das Inhaltsverzeichniß von Königs harmonischem Liederschatze nennt 23 Lieder unserer Sammlung; nur zwei derselben jedoch haben eigene Melodieen. Zuerst das 25ste „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut"; für dieses finden wir sogar deren sechs aufgezeichnet, unter denen die zweite diejenige ist, die auch in dem Lüneburger und großem Cellischen Gesangbuche vorkommt, keine aber der Jacobischen übereinstimmt; und dann das 36ste „Ewig's Lob sei dir gesungen", dessen Weise eben so wenig der von Jacobi herrührenden gleicht.

Merkwürdiger als Jacobi, wenn auch eben so wenig ausgiebig für den evangelischen Kirchengesang, ist ein zweiter Lüneburger Tonkünstler, mit dem Rist schon im folgenden Jahre nach Erscheinen der Kreuzschule in Verbindung tritt, und zwei Jahre später sich ihn aufs neue gesellt. Es ist **Christian Flor**, Organist der S. Lambertuskirche zu Lüneburg. Der Zahl nach hat dieser Meister mehr für Rist gethan als irgend ein anderes Glied seines Sängerkreises; er verdankt ihm allein 164 Singweisen zu seinen geistlichen Liedern, diejenigen nicht gerechnet, die er ihm für weltliche Gedichte sang. Dennoch hat er ihn nicht besungen, und so uns mittelbar von seinen Lebensverhältnissen unterrichtet, wie er es bei Jacobi gethan; wir sind auf die dürftigen Angaben einiger Werke beschränkt, die wir in Walters Wörterbuche und Matthesons Ehrenpforte finden. Jenes, noch zwei andere Lüneburger Organisten des Namens Flor nennend: Gottfried Philipp, an der Michaeliskirche (um 1732) und Johann Georg an der Lambertuskirche 1720, ohne ihrer Verhältnisse zu unserem Meister, Christian Flor, zu gedenken, sagt von diesem**): er habe „bei Absterben seiner nahen Angehörigen, unter dem Titel: Todesgedanken, das bekannte Lied: Auf meinen lieben Gott rc. mit umgekehrten Contrapunkten vors Clavier sehr künstlich gesetzet, welche(s) um 1692 zu Hamburg gedruckt worden." War dieses Werk um die Zeit des Druckes auch ein neu entstandenes, so hätte es wohl aus des Meisters letzten Lebensjahren hergerührt, und er hätte in diesen eine ganz andere Richtung genommen, als diejenige, worin wir ihn in den beiden Werken befangen sehen, die wir nun bald

*) Nr. 162. p. 140.
**) S. 249.

näher betrachten wollen. Mattheson fügt als Ergänzung des Walterschen Berichtes hinzu*): Flor habe 1656 „eine Brautmesse in Fol. zu Hamburg unter die Presse gegeben, mit der Aufschrift: Hochzeitlicher Freudensegen, genommen aus dem 9ten Hauptstücke Tobiä", für die Vermählung des Rathsverwandten rc. Hieronymus von Laffert zu Lüneburg mit der Tochter des Bürgermeisters Stöterog daselbst, für 5 Sing- und zwei Geigenstimmen nebst dem Generalbasse gesetzt. Er fügt hinzu: damahls sei es Gebrauch gewesen, daß die Componisten bei dergleichen Gelegenheit alle zu dem Stücke gehörigen Stimmen, mit untergelegtem Texte, hätten in Noten drucken lassen. Heutigen Tages würden nur die Worte oder Verse allein unter die Presse gegeben. Soviel ist gewiß; obgleich jene älteren Tonsetzer sich über schlechte Zeiten vielfach beklagten, und in vieler Rücksicht auch recht hatten es zu thun, so fanden sie doch im Ganzen einen viel besseren Markt für ihre Hervorbringungen als Mattheson und seine Mitlebenden um ihre Zeit, und eine empfindliche Äußerung darüber darf man diesem nicht verargen, wenn man bedenkt, mit welchem Selbstgefühle er von seiner Kunsthöhe herab auf die ihm vorangehenden Zeiten der sogenannten „lieben Alten" zurückschaut. Hier finden wir aber einen unter diesen „Alten" der, wie wir sehen werden, der neuen Zeit rasch und keck entgegenschreitet, und dadurch vor allen anderen Gliedern des Ristschen Sängerkreises bemerkenswerth wird.

Zum erstenmahle finden wir ihn um das Jahr 1660 mit Rist in Verbindung. Die umfangreiche Sammlung geistlicher Lieder, die dieser in jenem Jahre, abermahls bei den Sternen in Lüneburg, herausgab, führt die Aufschrift: „Neues musikalisches Seelenparadies, in sich begreifend die allerfürtreflichsten Sprüche der heiligen Schrift Alten Testaments, in lehr- und trostreichen Liedern und Herzens-Andachten, welche sowohl auf bekannte, und in den Evangelischen Kirchen gewöhnliche, als auch ganz neue, von dem vortreflichen Musico Herrn Christian Flor, der Kirchen zu S. Lambrecht in Lüneburg wohlbestelltem Organisten so künst- als lieblich gesetzte Melodieen, können gespielet und gesungen werden; richtig erkläret und abgefasset, nunmehr aber zu Beförderung der Ehre Gottes, und Fortpflanzung des heiligen und allein selig machenden Wortes, wie auch Wiederaufrichtung unseres, leider! ganz zerfallenen Christenthums an das offene Licht gebracht" rc. Diese Sammlung, den ersten Theil eines umfassenden Werkes von Spruchliedern, hatte der Dichter durch die Zuschrift „von Wedel an der Elbe am Tage Lucia, im 1659sten Jahre" dem Churfürsten Johann Georg dem Andern von Sachsen gewidmet. Dieser Zueignung bei der wir nicht verweilen, folgt ein „nützlicher und nothwendiger Vorbericht, worin die eigentlichen Ursachen des heutigen falschen Christenthums, und des gottlosen Lebens der also genannten Christen gründlich und klärlich der ganzen Welt für die Augen werden gestellet." Der Dichter beginnt mit dem Berichte über sein bisheriges Wirken zur Pflanzung und Beförderung des wahren Christenthums durch seine Dichtungen, und kömmt dann auf die Ursachen der damahligen Ausartung desselben. Einen Hauptgrund findet er darin, daß zwar der Glaube an sich, seinem Inhalte nach, rein und gut sei, der Wandel aber ihm nicht entspreche. Dieses rühre daher, weil es an Liebe mangle, und Streit- so wie Verketzerungssucht allgemein sei. Aber, wie oft fehle auch nicht der Glaube selber! wie Viele finde man, denen die Schrift unwerth sei, als ein Haufe ungewisser Fabeln, und die dagegen das Buch von den drei Weltbetrügern (de tribus impostoribus) hoch hielten! Dieser Art zu seyn, wird den meisten Staatsmännern jener Zeit — Rist

*) Ehrenpforte, 66.

nennt sie Statisten — vorgeworfen; ihnen gelte nur Hohheit, Ansehen, Geld, Gut, Reichthum, Freude und Wollust, wonach sie allein trachteten; so könne der Wandel ohne Glauben nur ein böser seyn. Dann trügen aber die Prediger — die Lehrer, die Hirten — die meiste Schuld. Ohne der Heiligkeit ihres Amtes, des Ernstes ihrer Pflichten zu gedenken, hielten sie jenes nur hoch als ein Mittel des Broterwerbes, strebten allein nach ruhigem Wohlleben, und ließen die Laster und Gebrechen in ihren Gemeinen fortwachsen. Aber auch die Obrigkeit verschulde jene tiefe Verderbniß; theils durch böses Beispiel, theils, indem sie den Geistlichen nicht zur Seite stehe, sondern ihnen entgegen sei, wenn sie die Laster ihrer Gemeinen straften. Er schärft nun ein, das schnöde Weltwesen zu lassen, das Wort Gottes in der Schrift zu hören, das er, der Dichter, nach Vermögen in seinem Seelenparadiese erschallen lasse, und erkläre, zu Befestigung des Glaubens, zu Reinigung des Wandels. Dieses möchte der Hauptinhalt seyn von Rists, auf vierzig Seiten breit und weitschweifig ausgedehntem Vorworte, in welchem nebenher seiner Gegner unter den Ehrentiteln „verleumderischer Ehrendiebe, Lumpenkerle", ihrer Schriften unter der Bezeichnung „Läster-Scharteken, elende Schmieramente" gedacht wird. Er schließt es mit einer Vertheidigung, dann mit dem Lobe der Dichtkunst, endlich mit dem Preise der Tonkunst. „Ich muß frei heraus bekennen (sagt er) daß unter tausenderlei Elend und Trübseeligkeiten, welche mich die Zeit meines Lebens betroffen, ich gleichwohl dieses Glück gehabt, daß die fürnehmste und kunsterfahrenste Musici in Teutschland mir in Aufsetzung vieler tausend auserlesener Melodieen gern zu Willen gewesen; ja, dieweil sie eine gar große und sonderbare Lust zu den beiden unvergleichlichen Wissenschaften, der Dicht- und Singekunst, jederzeit getragen, so haben sie oft aus eigenem Triebe mir mit ihrer Musik zu dienen, sich günst- und freundlichst erboten. Dahero sind meine geistlichen Lieder mit den anmuthigsten Melodieen oder Sangweisen von unterschiedlichen hocherfahrnen Meistern der edlen Singekunst, als den Herren Schopen, Prätorio, Scheidemann, Sellio, Staden, Hammerschmidt, Kindermann, Jacobi, und andern mehr, ausgezieret und beseelet worden, welcher weitberühmten Männer und sinnreichen Componisten so nütz- als liebliche, und nunmehr unsterbliche Arbeit von allen Kunstverständigen billig gar hoch wird gehalten, und ihrem Verdienste nach herrlich gepriesen. — Betreffend endlich die Melodieen, womit alle die Lieder, welche in gegenwärtigem meinem Seelenparadies befindlich, ausgezieret zu sehen, so sind dieselben von dem fürtrefflichen und kunsterfahrenen Musico Christian Flor, berühmtem und wohlbestelltem Organisten bei der löblichen Stadt Lüneburg, willigst gesetzt. Was nun für Fleiß und Kunst an dieselben gewendet, davon will ich meine Gedanken allhie nicht eröfnen, sondern rechtschaffene, verständige Musicos darüber urtheilen lassen. Soviel ist mir gleichwohl die Singekunst — ohne Ruhm zu melden — bekannt, daß ich aus Anhörung besagter Melodieen, wie dieselbe gespielet und gesungen worden, etlichermaaßen verstanden, daß sie eine gar besondere Art, und mehr Kunst in sich haben, als mancher, auch wohl unter denjenigen, so der Musik hocherfahren, glauben oder gedenken sollte. Dannenhero ich auch nicht zweifle, daß wohlbesagter unser Herr Flor mit dieser schönen und nützlichen Arbeit bei allen Kunstverständigen einen sonderbaren hohen Ruhm erjagen, und eine nicht gemeine Ehre davon bringen werde; welches, daß es ihm überflüssig widerfahren, und er noch ferner bei langem gesunden Leben, auch aller, Leibes und der Seelen Ersprießlichkeit, mit solchen und derogleichen hochlöblichen Verrichtungen Gott und seiner Kirchen dienen möge, ich ihm, als einem fürtrefflichen Künstler von Grund meiner Seelen hiemit will gewünscht haben." Wir übergehen die 21 Ehrengedichte, die, nach Sitte

der Zeit und zumahl unsers damit gern prangenden und sich wappnenden Dichters, diesem Vorworte folgen. Nur eines, nicht den Dichter, sondern seinen Sänger angehendes, schalten wir ein; es rührt von Franz Joachim Burmeister her, den wir schon früher als Genossen Johann Rudolph Ahle's antrafen, und läßt sich dahin vernehmen:

Hie blüht der wehrte Flor umb dieses Paradies,
Die Kunst belebet ihn, den kunstbemühten Meister.
Wo blühet Gottes Ruhm, da riecht es wundersüß,
Die andachtvolle Kunst beblümt die frischen Geister.
Du, Blume, mußt durch Ruhm hier unverwelklich stehn,
Im HimmelsParadies auf lauter Blumen gehn!

Der Lieder unserer Sammlung, deren jedes als „Musikalische Herzens-Andacht" überschrieben ist, sind 82, vornehmlich aus den Psalmen und dem Jesaias geschöpft; einzelne Sprüche dieser heiligen Bücher, aber auch anderer Propheten, so wie Hiobs, Salomons — aus dem Prediger, den Sprüchen, dem Hohenliede, — Sirachs, und andere, sind jedem Liede vorangestellt, und daraus, des Dichters Worten zufolge, „das kräftigste Mark, oder, wie die Chimici reden, die quinta essentia, die edelste Perl, mit höhestem Fleiße gezogen und gesogen." Wie in Rists früheren Werken sind die meisten dieser Lieder in den Strophen älterer bekannter Kirchenlieder gedichtet, und nach deren Weisen zu singen, welche, neben den neuen Flors, dabei allezeit angezeigt sind; andere hat Rist auf die von ihm erfundenen Maaße eigener, vor den anderen verbreiteten Lieder gerichtet, und zeigt deren ebenfalls beliebt gewordene Melodieen dabei an.

Die von Flor zu diesen Liedern neu erfundenen Singweisen sind sehr merkwürdig, und verdienen unsere besondere Aufmerksamkeit. Nicht etwa wegen ihrer Verbreitung in evangelischen Kirchen, denn eine solche hat überall nicht statt gefunden. Weder das Lüneburger Gesangbuch von 1661, noch das große Cellische von 1696, noch Freilingshausens Gesangbuch enthalten ein Lied oder eine Melodie aus dem ersten Theile des Seelenparadieses; selbst Königs Inhaltsverzeichniß nennt eine auffallend geringe Anzahl von Anfängen daher stammender Lieder — nur elf — die aber alle auf bekannte Melodieen verwiesen werden. Ihre Merkwürdigkeit besteht darin, daß sie eine ganz entschiedene Abwandlung der tonkünstlerischen Liedform darstellen, die von dem bedeutendsten Einflusse auf die spätere Gestaltung der Melodieen geistlicher Lieder gewesen ist, und an der auf das Deutlichste der Unterschied der aus der Gemeine selber hervorgegangenen, und der von den Kunstmeistern ihr zugebrachten Singweisen zu erkennen ist. Es wird am zweckmäßigsten seyn, darüber im Zusammenhange zu reden, wenn wir den zweiten Theil unserer Sammlung, in welchem der Dichter, wie schon zuvor gesagt ist, demselben, die zuvor eingeschlagene Richtung stätig verfolgendem Meister abermahls gesellt ist, noch werden näher betrachtet haben.

Dieser zweite Theil erschien um 1662 bei den Sternen zu Lüneburg, „in sich begreifend die allerfürtreflichsten Sprüche der heil. Schrift neuen Testaments in lehr- und trostreichen Liedern und Herzensandachten," durch eine Widmung ohne Jahreszahl noch Tagesangabe „Bürgermeistern, Syndicis und Rathsverwandten, wie auch der ganzen hochlöblichen Bürgerschaft der weitberühmten Königl. Stadt Danzig" zugeeignet. Der ihr folgende „nothwendige Vorbericht an den gottergebenen Leser" kündigt uns an, daß mit diesem zweiten Theile der Dichter seinen Kreis von Liedern über

Schriftsprüche schließe, durch die er als treuer Haushalter über Gottes Geheimnisse das erstorbene Christenthum in den Herzen wieder zu beleben gesucht, und dazu auch die Liedform, und zumahl den Gesang habe dienen lassen, durch den das Wort der heiligen Schrift belebter, eingänglicher, anmuthiger werde, und leichter in dem Gedächtnisse hafte. Ein Reichthum himmlischer Kräuter und Blumen blühe in dem Garten der heil. Schrift, zur Stärkung der Seele, Ermunterung des Gemüthes, Freude des Geistes; ihre volle, eigentliche Kraft trete aber erst wirksam hervor, wenn eine von Gott erleuchtete Seele sie herausziehe, und in wohlklingende Lieder versetze. „Wenn ich (sagt Rist) den edlen Zimmt, oder Nägelein, oder andere derogleichen köstliche Gewürze also ganz und unzerknirschet herunter schlucke, so werde ich weder Kraft noch Geruch empfinden; wenn ich aber dieselben käue, stoße oder zerquetsche, so wird der Geschmack, der Geruch, ja, auch das ganze Haupt und Gehirn des Menschen kräftig dadurch erquicket und belustigt. Also, wenn ich die schönsten Paradiesgewächse, die edlen Himmelskräuter, ja, die mit keinen irdischen Schätzen verglichenen Bibelsprüche also zerknirsche, daß ich nicht nur den Verstand, sondern auch die innerliche verborgene Kraft eines jedweden Wortes der geängsteten Seelen darstelle; so hat sie Rath, Trost, Stärke, Friede und Freude, ja, eine recht himmlische Ergötzlichkeit daraus zu genießen, und wird solches alles mit einer sonderbaren Lust von ihr angenommen, fürnehmlich wenn solche Seelenlieder mit angenehmen Melodieen sind ausgezieret, als welche gleichsam das Gefäße sind, worin diese wunderschönen Blumen sich aufs prächtigste lassen schauen. — Wir werden dem Dichter in dem Grundgedanken seiner Rede wohl beipflichten können, allein über der Leichtigkeit womit ihm die Worte, gebunden oder ungebunden, aus seiner stets gespitzten Feder rinnen, hat er freilich die Übereinstimmung der von ihm gebrauchten Bilder, die innere Stätigkeit der Darstellung übersehen, und es scheint um so mehr als rede er der breiten Geschwätzigkeit das Wort, weil sie in der That über die Gebühr in seinem Vorberichte waltet, der, als ein geharnischter, auch wider seine Gegner, die Tadler seiner Werke, sich ergeht; ein für Rist unerschöpflicher Gegenstand, und fast immer die Veranlassung zu groben Schmähungen. Die Gelegenheit von sich selber zu reden, läßt der selbstgefällige Mann nicht leicht vorbeigehen, mag auch dasjenige, wovon er uns unterhält, seinem Hauptgegenstande noch so fern liegen. Es möchte hingehen, wenn er beklagt, seine musikalische Sterbekunst, seine unermeßliche Freude des himmlischen Sions, den anderen Theil seiner Seelengespräche nicht hervorgeben zu können, weil der Verlag in diesen jämmerlichen, theuren Zeiten nicht mehr erfolgen wolle, wie vor diesem geschehen sei, und es einem ehrlichen Manne hart ankomme, für seinen wohlgemeinten Fleiß nicht die geringste Ergetzlichkeit zu haben; wenn er rügt, daß große Herren an Aufschneider, Schmarotzer, Fuchsschwänzer, Possenreißer oder sonst gemeine Kerle lieber hundert Dukaten wendeten, ehe sie gelehrten und um die Kirche Gottes wohlverdienten Leuten einen Thaler sollten schenken; man würde doch sagen können, er finde in seinem geistlichen Berufe sich gehemmt, den er nicht auf die nächsten Pflichten seines Amtes allein beschränke, sondern auf den Wucher mit jeder ihm von Gott verliehenen Gabe ausdehne; man würde sich freilich von seinen Klagen über Mangel an Belohnung seiner Verdienste, von dem Tone in welchem er sie ausspricht, nicht angenehm berührt finden, ihn aber doch immer mit Gegenständen beschäftigt sehen, die seinem „Seelenparadiese“ nicht fremd sind. Er geht aber um fast zwanzig Jahre zurück; wie ihm da im ersten schwedischen Kriege (1644) seine mit Mühe und Arbeit ausgefertigten Schriften durch die „Kriegsgurgeln“ unverhofterweise erbärmlich hinweggeraubt, zerrissen, zertreten worden, seine

Trauer= und Freudenspiele, Berosiana, Begamina, Irenochorus und wie sie alle heißen, seine chemischen, mathematischen Arbeiten, vor allem seine „unschädliche Gartenlust", die er, nun nach so langer Zeit, von deren Besitzer zurückfordert, wenn sie noch vorhanden sei, und Wunderdinge davon erzählt, den Lesern die Begier danach zu erwecken; was sollen alle diese Dinge, wo es sich um ganz Anderes handelt, was will er anderes damit als sich in eine Glorie von Allseitigkeit hüllen, um in seiner Vortreflichkeit die Erbärmlichkeit seiner Gegner und Neider nur in so größerer Niedrigkeit darzustellen? Darum rüstet er sich auch immer mit so vielen „wohlgemeinten Liebes= und Ehrenschriften hochgelahrter Leute, fürnehmer Herren, und sonders vertrauter Freunde"; er hat deren hier fünf und zwanzig aufgehäuft, darunter sieben von kaiserlichen gekrönten Poeten, auch von Gliedern des durch ihn gestifteten Elbschwanenordens, unter denen Franz Joachim Burmeister als Sylvander, Michael Franke als Staurophilus, Johann Georg Möller als Tromylas, Johann Prätorius als Profúlidor, und ein „Hypantes" der sich nur mit seinem Ordensnamen nennt, dem hohen Meister huldigen!

Ehe wir nun zu demjenigen übergehen, was der Dichter, und diesesmahl auch der Sänger, über die Melodieen dieses zweiten Theiles uns sagen, schicken wir Einiges über die Verbreitung seiner Lieder und Weisen in der evangelischen Kirche voraus, und gehen auf die Melodieen zu den Liedern des ersten Theiles zurück, die, dem Wesentlichen nach, in gleichem Sinne geschaffen sind, als die des zweiten.

Der Lieder und Melodieen dieses letzten sind eben so viele als die des ersten Theiles; auch hier wird jede „musikalische Herzensandacht" auf eine bekannte Kirchenmelodie verwiesen, die 34ste, einer iambischen, achtzeiligen Strophe von viermahl wechselnden 9= und 8sylbigen Zeilen angehörende ausgenommen:

„Recht wunderbarlich stund gebauet"*) (I. Corinther 3, 16.)

die auf Flors dazu gesetzte, neue Weise beschränkt ist. In dem Lüneburger Gesangbuche von 1661 dürfen wir keines dieser Lieder suchen, noch seine Weise, weil es bereits ein Jahr vor Herausgabe des 2ten Theiles unserer Sammlung erschien; in dem großen Cellischen von 1696 ist weder eines noch die andre aufgenommen. Freilingshausens Gesangbuch (Th. II. 1714, Nr. 252) enthält das 26ste Lied:

O schwerer Fall, der Adam hat
vom Schöpfer abgewendet ꝛc.

jedoch ohne eigene Melodie; in Königs Liederschatz finden wir das 34ste Lied mit seiner Melodie, dessen wir oben bereits gedachten, sonst sind hier nur 9 Lieder dieses 2ten Theils im Inhaltsverzeichnisse genannt, und auf bekannte Melodieen verwiesen, zwei also weniger als bei dem ersten Theile.

Aus beiden Theilen des Werkes, unter 164 Melodieen, ist demnach nur eine einzige in kirchlichen Gebrauch gekommen, die eines Liedes von bisher ungewohnter Strophe; unter eben so viel Liedern haben nur ein und zwanzig, noch nicht der achte Theil des Ganzen Anklang gefunden.

Dennoch, ich wiederhole es, sind diese Melodieen sehr merkwürdig.

Was zunächst die des ersten Theiles betrift, so fällt das hier zum erstenmahle erscheinende Übergewicht der harten Tonart gegen die weiche auf. Jene erscheint in 45, diese in 37 Fällen.

---

*) S. Beispiel Nr. 159.

In den Melodieen harter Tonart begegnet uns nicht allein der herkömmliche Tonumfang von C, F, G, und der allgemach gebräuchlicher gewordene von B, D, A; es treten nun auch Es, As, E und H dur hervor. Bei den Singweisen weicher Tonart hat der Sänger sich nicht auf D, E, G, A beschränkt; neben C und H moll, die wir auch bei Melodieen anderer Tonkünstler des Ristschen Kreises antrafen, erscheinen nun auch F, B, Des und Fis moll.

Wenn wir uns demnach vollkommen auf dem Gebiete der heutigen Tonkunst zu befinden scheinen, so mangeln doch keineswegs Versuche, die wesentlichen Verhältnisse alter kirchlicher Tonarten in möglichster Reinheit darzustellen. So ist es offenbar die Absicht gewesen in der Melodie des 78sten Liedes:

Heran ihr Spötter, welche sich
Für Gottes Zorn nicht scheuen*)

die lydische Tonart darzustellen, die in ihrer Wesenheit sonst in älteren Weisen und Tonsätzen niemahls erscheint; auch ist, geschickt genug, die reine Quarte des Grundtones F (b nämlich) sowohl in der Melodie selber, als der Grundstimme vermieden, und man wird ihrer in der begleitenden Harmonie nirgends bedürfen. Dieses ist dadurch erreicht, daß, den Anfang und Schluß der Weise ausgenommen, dieselbe allezeit zwischen den Ausweichungen nach der Quinte und Oberterz, C und A, schwebt, in deren Tonreihen nur H, nicht b enthalten ist, so daß also keine Veranlassung war, dieses Letzte anzuwenden. Das Tonverhältniß, das als das herrschende hätte erscheinen müssen, der Ton, der in seinem Verhältnisse zu dem Grundklange, mittelbar und unmittelbar sich hätte fühlbar machen, und kräftig hervortreten sollen, ist daher nur auf schlaue Weise umgangen; ein Beispiel, wie man damahls, man darf hier nicht sagen, die Kunstübung älterer Zeit, denn in dieser fand das Lydische seine Stelle nicht, sondern die Kunstlehre der älteren Zeit angesehen, und Bildungsversuche nach Vorschriften angestellt, nicht nach einem im Innern lebendig, wenn auch unbewußt, waltenden Gesetze gebildet habe. Ein ähnlicher Versuch erscheint in zwei Fällen bei dem Tonumfange von G, in den Weisen des 47sten und 80sten Liedes: „Herr Jesu Christ, du wahres Licht" und „Es wartet Alles, Herr, auf dich." In den Singweisen selbst ist hier die Erhöhung der 7ten Stufe glücklich umgangen: in der Grundstimme ist sie überall anerkannt und vorgeschrieben, ja, die begleitende Harmonie macht sie durchaus nothwendig. Sie liegt — mich dieses Ausdruckes zu bedienen — ohne Aufhören zwischen den Zeilen; es ist nur eine Selbsttäuschung, daß die Singweise selbst eine mixolydische sei, ihre Entfaltung verleugnet bei jeder Wendung diese Eigenschaft. Etwas besser ist es gelungen in den Melodieen des 22sten und 35sten Liedes: „Ermuntert euch, ihr Christenleut", und: „Fürwahr, Herr, deine Freundlichkeit" das Dorische darzustellen; hier tritt in der That die große Sexte, auch da, wo man sie nicht erwartet hätte, kräftig, und entscheidend auf. Melodieen in dem ursprünglichen Umfange des Phrygischen (E) fehlen zwar völlig; die Weisen des 54sten und 61sten Liedes, die diesem Grundtone angehören, stellen nur unser E moll dar. In seinem versetzten Tonumfange und dessen Verhältnissen (A mit vorgezeichnetem b) erscheint indessen das Phrygische in 2 Fällen, bei den Melodieen des 17ten und 40sten Liedes, und auch mit seinem strengsten Tonschlusse, aufsteigend durch einen ganzen, abfallend durch einen Halbton, und Beides im Zusammenklange.

*) S. Beispiel Nr. 160.

Untersuchen wir die *rhythmische* Beschaffenheit dieser Melodieen, so finden wir die Fälle, wo eine und dieselbe Art des Taktes die unbedingt vorwaltende ist, als die seltneren; der Wechsel der Taktarten ist die Regel; er geschieht von zweien, bis zu acht Malen in einer Melodie, und nicht etwa nur in Zusammenstellung von zwei einzelnen Taktarten, sondern einer Folge des geraden, und mancherlei Arten des dreitheiligen und triplirten Taktes. Ein solcher Wechsel erscheint 47mahl unter 82 Melodieen, in mehr als der Halbscheid von allen (25mahl in harten, 22mahl in weichen Tonarten); nur 18mahl im Ganzen (zwischen harten und weichen Tonarten gleichgetheilt) zeigt sich der *gerade* Takt als der unbedingt herrschende; in 9 Fällen ist es der *dreitheilige* (5mahl in harten, 4mahl in weichen Tonarten), in 8 der *triplirte* (6mahl in harten, 2mahl in einer weichen Tonart). Der gerade Takt erscheint, die Melodie des 6ten Liedes ausgenommen, wo er als $\frac{8}{4}$ sich darstellt, durchweg unter der Form des sogenannten Allabreve-Taktes, 𝄵; der dreitheilige unter der Form des $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ Taktes; der triplirte als $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$ Takt.

Betrachten wir, bei diesen allgemeinen Beziehungen stehen bleibend, nach ihnen die Singweisen des zweiten Theiles, so finden wir auch dort Ähnliches. Weiche und harte Tonart halten sich hier vollkommen das Gleichgewicht, jede erscheint unter 82 Melodieen 41mahl. Unter den harten Tonarten finden wir, außer den in dem ersten Theile schon vorkommenden Tonumfängen von C, D, E, F, G, A, H, B, Es, As, auch noch Fis und Des dur; unter den weichen — Des moll ausgenommen, das hier nicht erscheint — eben diejenigen, die in dem ersten Theile uns begegneten. Der Wechsel des Taktes ist nicht eben das unbedingt Vorwaltende mehr, allein immer noch häufig genug, er zeigt sich uns in 35 Fällen*), erreicht also nicht mehr die Hälfte aller Melodieen; auch erscheint er nicht in ganz so buntem Gemisch als bei denen des ersten Theiles, denn er stellt nur zweierlei Taktarten, und nicht über viermahl, am häufigsten dreimahl neben einander. Der gerade Takt, als ohne Ausnahme herrschender, ist häufiger geworden, er begegnet uns als solcher 13mahl in harter, 21mahl in weicher Tonart, zusammen in 34 Fällen. Der *dreitheilige* Takt, zwischen harten und weichen Tonarten gleich getheilt, erscheint in zehn Fällen als unveränderliche Regel der Singweisen, der *triplirte* nur in dreien, in einer Melodie aus harter, in zweien aus weicher Tonart. Die Formen dieser Taktarten sind dieselben, wie in dem ersten Theile, nur daß unter den triplirten auch der $\frac{9}{8}$ Takt vorkommt, wenn wir diesen nicht zu den dreitheiligen rechnen wollen, weil er nach der Drei wie getheilt, so auch gegliedert ist.

Auch an Versuchen mit Kirchentonarten — oder doch solchen, welche die Lehre dahin rechnete — fehlt es nicht. Von dem *Lydischen* wollen die Weisen des 27sten und 54sten Liedes Beispiele geben; in der erstgenannten erscheint zwar in der Grundstimme b, allein in chromatischem Wechsel mit h, also als zufällige Zierde gemeint, innerhalb einer Reihe synkoptischer Fortschreitungen im $\frac{6}{2}$ Takt. Sonst ist dieser Versuch etwas anderer Art als der ähnliche des ersten Theiles; der Meister verweilt hier mehr innerhalb der Grundtonart, und schwebt nicht zwischen zwei Beziehungen, welche den Ton b, die Oberquarte des Grundklanges ausschließen, allein er umgeht dann bei solchem Verweilen ganz geflissentlich jenen Ton, thut also dennoch, dem Wesen nach dasselbe, wie in dem Falle des ersten Theiles. In der zuletzt genannten Singweise aber hält er sich an sein früheres Verfahren,

*) 21mahl in harten, 14mahl in weichen Tonarten.
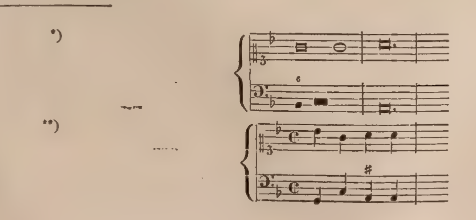
nur daß er zuletzt sich dennoch genöthigt sieht — in der Schlußzeile — der besseren melodischen Wendung wegen, die, sonst hier nicht eben unvermeidliche, reine Oberquarte anzuschlagen. An das Mixolydische hat Flor sich dieſesmahl nicht gewagt, seine Melodieen des Tonumfanges von G können nur als G dur gefaßt werden. Auch diejenigen des Umfanges von D, denen er die kleine Sexte b nicht vorgezeichnet hat (Nr. 2. 20. 71.), dürften kaum als dorische gelten, denn, obgleich nicht vorgeschrieben, tritt sie doch oft, und entscheidend in ihnen auf, ja, in der Weise des 20sten Liedes, wird dem Sänger sogar die falsche Quinte (b, e) im Absteigen zugemuthet. Eher könnten wir die Melodie des 72sten Liedes, obgleich des Tonumfanges von E, eine dorische nennen, denn die große Sexte, Cis, ist ihr ausdrücklich vorgezeichnet, und auch überall mit Nachdruck angewendet. Das Phrygische kommt auch hier ausschließend in dem Umfange von A, mit vorgeschriebener kleiner Secunde, b, vor, in 4 Fällen (Nr. 15, 39, 57, 79), und unter gleichen Bedingungen als in dem ersten Theile. Man dürfte — (da Genauigkeit des Drucksatzes den Notendruck dieser Werke nicht eben auszeichnet) den Schluß der Weise des 39sten Liedes, der, in der Melodie durch einen Ganzton aufsteigend, in der Grundstimme durch die große Unter-Sexte, Quinte, und Oktave begleitet wird*), vielleicht als einen nach F dur gemeinten betrachten, in welchem die Melodie dann die Oberterz des Grundklanges (A statt F) berühren würde, käme eine ähnliche, ungewöhnliche Fortschreitung, als die hier abgedruckte, nicht gleich in der ersten Zeile der Singweise des 57sten Liedes auch vor, wo die über dem Basse durch ein Kreuz angedeutete große Terz die Meinung nicht zweifelhaft läßt**); so, daß man also Anstand nehmen muß, in dem erstgenannten Falle eine Änderung vorzunehmen.

Das bisher Gesagte ist nun hinreichend, zu verstehen, was zunächst der Dichter, dann aber auch der Sänger, über die Melodieen beider Theile in dem Vorberichte des zweiten sagen; der Sänger in einem Briefe an den Dichter, den dieser mittheilt. Hören wir nun zuvörderst Beide; was sonst über den Werth, und die Eigenthümlichkeit dieser Singweisen zu sagen ist, wird ihren Aussprüchen darüber am besten sich anschließen. „Zum Beschluß, freundlicher Leser" (sagt Rist) „muß ich noch ein weinig mit dir reden von den Singweisen oder Melodieen, welche von dem kunsterfahrenen und fürtreflichen Musico, Herrn Christian Floren, auf diese Lieder sind gesetzet. Es hat aber wohlbesagter Herr Flor (wie bekannt) auch die Melodieen der Lieder, welche im ersten Theile unseres Seelenparadieses befindlich, verfertiget. Ob nun zwar selbige Singweisen nicht allein mich, sondern auch viele andere sachverständige Musicos zu völliger Genüge haben befriediget; die Melodieen aber, theils sehr geschwinde, mit mancherley Abwechselung des Taktes gesetzet, da doch meine Lieder bloß und allein auf den Kirchenstyl gerichtet sind, welches denn Manchem verwunderlich vorkommen möchte; so hat mein

---

*)

**)



sonders werther Freund, mehr wohlbesagter Herr Flor, in unterschiedlichen Schreiben mir gründlich und sattsam erwiesen, daß dieserwegen seine Melodieen mit gutem Fug nicht können getadelt werden. Da ich gleichwohl, wohlmeinentlich, um gewisser Ursachen willen, von ihm begehret, daß er solche seine Meinung, in einem absonderlichen Brieflein an mich, zu Papier setzen möchte, welche ich gegenwärtigem meinem Vorberichte einverleiben wollte, damit alle Musikverständigen daraus ersehen könnten, wie er diese seine Melodieen eigentlich wolle gesungen und gespielet haben. Es lauten aber von dieser Sache seine eigenen Worte in seinem Briefe an mich folgendergestalt: „ „Hochehrwürdiger, Wohledler, und Hochgelehrter Herr Rist, meine schlechte, sowohl in diesem anderen, als jenem ersten Theile Seines Musikalischen Seelenparadieses befindende Arbeit betreffend, wäre zwar unnöthig, viel davon zu melden, zumahlen in solcher Art Composition wenig Besonderes erwiesen werden kann. Wenn aber gleichwohl Einer oder Andre einwenden möchte: Herrn Ristens Meinung ist ganz auf den Kirchenstyl gerichtet, wie reimen sich denn diese Melodieen dazu, welche theils sehr geschwinde, mit mancherlei Abwechselung des Taktes gesetzet? Diesen und Anderen zu begegnen, melde Folgendes: Ich präsupponire allezeit eine feine, langsame Mensur, als ohn' welcher mein Ziel nicht erreicht wird. Darnach, so ist der Kirchen-Styl mir, Gottlob! wohl bekannt, weiß auch wohl, wie ein erbaulich geistlich Lied mit Andacht muß gesungen werden; giebt oder nimmt aber nichtes, ob die Melodieen mit gantzen, halben, Viertel oder halb Viertheil Noten gezeichnet wären, ein Jedweder kann sie doch nach eigenem Belieben, die geschwinde gesetzet, langsam, und die langsam gesetzet, etwas geschwinder spielen oder singen. Es ist und bleibet nur eine schlechte Melodey. Dem die Abwechselung des Taktes nicht gefällt, der mache lauter Choral-Noten davor; dazu aber wird keine sonderliche neue Mühe oder Abschreiben erfordert. Nein, gar nicht; sondern man nehme nur, nach Gelegenheit, eine feine langsame Mensur (worauf, wie gemeldet, ich in Allem am meisten gesehen), alsdann giebt sichs von selbst, und ist nur das Einzige dabei zu merken, wenn etwa zwo oder mehr Noten über eine Sylbe zusammengesetzet wären, daß man sich alsdann der vornehmsten gebrauche, welches den allerschlechtesten Choral geben wird*). Im Übrigen hoffe ich nicht, daß ein verständiger Musicus wird sagen können, daß obgedachte Melodieen zu schwer; es möchte denn einer seyn, der nicht gewohnet, der Chromatischen sich recht zu gebrauchen. Dem wäre zwar leicht zu helfen, wenn nur die Zeichen vorher etwas geändert würden. Ich habe aber derselben etliche wenige Willens (absichtlich) beibehalten wollen, indeme es gleichsam sich selbst gefunden, da alle Claves durchgangen (wie meines Wissens vorhin ich wenig gesehen, um dadurch anderen Musikverständigen weiter davon Anlaß zu geben). Sonst weiß mein Edler Herr Rist, daß zu dem ersten Theile seines Seelenparadieses Er mir gemeinlich nur eine, und zwar die erste Strophe, selten die andern, mit gesendet, wornach ich die Singweise gerichtet; sollte es nun kommen, daß die übrigen andern sich nicht eben dazu reimeten, oder so gar genau mit dem Text übereinkämen, wäre es nicht sehr zu verwundern, und ginge mir damit, wie es anderen großen Musikerfahrenen, die vor mir Melodieen gemachet, ergangen, welches hoffentlich kein Verständiger übel deuten wird. Denn es fast unmöglich, da hernach die Worte einen andern sensum bringen, man solches errathen, und alles genau zu zu setzen treffen könnte. Der ersten Strophen aber bin ich deswegen

*) Flor giebt hier zwei Beispiele einer Vereinfachung seiner Melodieen, einer aus dem ersten, einer andern aus dem 2ten Theile, die wir unter den Musikbeilagen, das Ursprüngliche, wie das Vereinfachte, mittheilen.

nachgegangen, damit nicht, wenn ich solche außer Acht gelassen, auch der anderen, als welche ich nicht gesehen, und also aller, verfehlen möchte; wiewohl ich nicht vermuthe, daß in diesem darin etwas Sonderliches vorfallen wird. Kurz! und was ist doch nöthig, weiter davon zu reden? Ich meine ja, daß sowohl einem verständig-erfahrenen Musico, als auch unerfahrenem allhie sei gerathen. Denn welcher sich der neuen, oft genannten Singweisen nicht zu bedienen weiß, kann sich der gewöhnlich bekannten Kirchenmelodieen, als auf welche dieses ganze Werk mit gerichtet, nach Belieben gebrauchen. Würde ich nun verspüren, daß diese geringe Arbeit ein geneigtes Judicium erhielte, könnte mir solches an statte einer Anforderung, Etwas anderer Sachen nächst diesem, so Gott Leben und Gesundheit verliehe, herauszugeben, dienen. Zwar mache ich mir nicht die Rechnung, daß Alles sollte ungetadelt bleiben. Nein! denn sonst müßte die Welt anders werden, als welche das Urtheilen, und das ungleiche Judiciren, nicht lassen kann. Ich stelle aber Alles dahin. Gott, der da weiß, daß einzig allein zu seines großen Namens Ehre ich mein schlechtes Thun richte, wird auch alles wohl schicken, in dessen Gnade und Schutz ich meinen hochgeneigten Herrn mit seinem ganzen Hause herzlich empfehle, stets verbleibend rc.“ “

„Und dieses ist es, musikverständiger Leser, was mehrerwähnter Herr Flor zur Rechtfertigung seiner Compositionen, Melodieen oder Singweisen schriftlich an mich hat gelangen lassen, welches ich auch so viel lieber diesem Vorberichte einverleiben wollen, alldieweil ich gänzlich dafür halte, daß dieser geschickte Musicus, für Allen, oder doch vielen Andern, in der himmlischen Singekunst hocherfahrenen Meistern, zu voller Genüge mit dieser seiner Erklärung könne bestehen; denn, ob ich gleich kein großer Componist oder sonders geübter Sangmeister bin, so kann ich doch, Gottlob! bald hören, was wohl oder übel klinget, deswegen ich auch ganz und gar nicht zweifle, daß vernünftige Liebhabere der Kunst, nebenst mir, vielwohlbesagtem Herrn Floren für seinen angewendeten getreuen Fleiß, und willigste Bedienung herzlich danken werden rc.“

Mit Fleiß habe ich hier des Dichters und Sängers eigene Worte mitgetheilt, wenn sie auch etwas mühselig und verdrießlich zu lesen sind, um nicht durch einen Auszug, der doch immer schon, als solcher, auf einem vorgefaßten Urtheile über das Zusammengedrängte sich gründen würde, die Meinung der Schreibenden, auch unabsichtlich, zu verfälschen. Nun sie hier wörtlich dasteht, kann mein Urtheil ihr um so unbefangener sich anschließen. Unmittelbar, wir werden es gestehen müssen, belehren uns weder Dichter noch Sänger über ihre Ansicht. Jener erklärt sich mit diesem einverstanden, dieser sagt uns kaum etwas mehr, als: ich habe es einmahl so gemacht wie es dasteht, weiß auch sehr wohl, was es mit dem Kirchenstyl auf sich hat; zu rasch und leichtfüßig, diesem entgegen, sind meine Melodieen nicht gemeint, auch kommt es ja nicht eben auf die von mir gebrauchten Zeichen an, sondern auf ihr richtiges Verhältniß; treffe nur ein Jeder das Rechte! Ist nun Einem, auch bei ernstem, feierlichen Fortschritte, die Weise noch immer nicht kirchlich genug, ist ihm der Taktwechsel, sind die mannichfachen Verhältnisse der Länge und Kürze der Töne, die Ausschmückungen ihm zuwider, so gebe er sich daran, und bringe alles fein in gleich lange Noten, die Mühe ist dabei so groß nicht. Was ist aber auch überhaupt von einer Art Tonsatz viel zu reden, worin „weinig Besonders erwiesen“ — worin nur geringe Kunst an den Tag gelegt werden kann! — Offenbar ist es der Verdruß des schaffenden Künstlers, der uns hierin entgegentritt; des Künstlers, der Etwas macht, in der Voraussetzung, verstanden zu werden, und nicht weiter darüber reden mag, weil er durch sein Werk sich

genügend ausgesprochen zu haben glaubt. Demjenigen, der sich damit nicht genügen läßt, giebt er in der Eile eine Anleitung, wie er das ihm Gebotene sich gaumenrecht einrichten könne, damit er ihn nur in Ruhe lasse, zumahl — und das ist wohl der Sinn der zuletzt hervorgehobenen Äußerung — wohl über solche Tonsätze zu rechten sei, die einen Aufwand von Mitteln, ein kunstreiches Verflechten von mancherlei Stimmen gekostet haben, nicht aber solche, die ohne Weiteres rasch aus der Feder hervorfließen! Die Worte unseres Meisters sind also hier nur ablehnende; sie überlassen uns unserer eigenen Betrachtung und Prüfung des von ihm Geschaffenen. Was er aber ferner noch hinzufügt, giebt mehr Aufschluß über das gegenseitige Verhältniß des Sängers und Dichters, so wie den Weg, den die Melodiebildung damahls genommen, als wir bei dem ersten Anblicke glauben möchten.

Wir wissen, daß in den Kirchentönen die Stellung und das Vorwalten einzelner Tonverhältnisse in Beziehung auf den ihre Reihen regelnden Grundton das Bezeichnende war; wir sahen in früherer Zeit ein lebendiges, schöpferisches Bewußtseyn um diese ihre Eigenthümlichkeit vorwalten, in den Kirchenweisen sich abspiegeln. Wir konnten beobachten, wie dieses Bewußtseyn allgemach erlosch, während die aus ihm, bruchstückhaft, geschöpfte Lehre stehen blieb, und lange noch für das zu Bildende als Richtschnur, als Gebot von außen her, diente. Daß auch Flor, dieser herkömmlichen Regel zufolge, einzelne seiner Singweisen zu gestalten versucht habe, hat uns die vorangehende allgemeine Betrachtung der nicht unbedeutenden Anzahl derselben (164) gelehrt, die er für Rists Seelenparadies sang. Nun hatte man aber früher schon, neben der wesentlichen Besonderheit jener Kirchentöne als eigenthümlich gegliederter Reihen, auch den bedeutenden Einfluß nicht aus der Acht gelassen, den die Tonhöhe auf sie übe, man hatte darin ein neues Mittel gefunden, den Ausdruck, den ihre wechselnde Gliederung dem schaffenden Tonkünstler möglich machte, noch mannichfaltiger abzuschatten. Früher, wo man innerhalb zweier Systeme der Notirung, dem harten und weichen, getheilt, für die Aufzeichnung nur die beiden Arten des Umfanges jeder Tonart kannte, die durch diese Systeme gegeben waren, bezeichnete man durch die versetzten Schlüssel, wenn auch nicht ohne Zweideutigkeit, die zwischen beiden liegenden Tonhöhen, die man für einzelne Gesänge angewendet wissen wollte; dem nur Tonverhältnisse, nicht Töne nach bestimmt festgestellter Höhe ausführenden Sänger, dem Begleiter, der seinem Instrumente, nach Wahl, einen verschiedenen Grundton geben konnte, machte es, nach diesen Andeutungen, keine Schwierigkeit, das Rechte zu finden. Allgemach aber wurde, je dämmernder, verdunkelter endlich das Bewußtseyn um die ältere Anschauung der Tonart geworden war, die Wahl der Tonhöhe zur Hauptsache, und wie dadurch die Zahl der Grundtöne nothwendig zunehmen mußte, indem man einer jeden einzelnen Tonhöhe (innerhalb deren man sich nunmehr mit zwei Tonreihen von verschiedener Gliederung begnügte) einen ganz besonderen Ausdruck beimaaß, so erwuchs endlich auch die Überzeugung, daß es nothwendig sei, eine jede, unzweideutig und ausdrücklich, in der Aufzeichnung darzustellen. Dazu wurden aber nun Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, mehr als zuvor, erforderlich: signa chromatica, die im Anbeginn Manchem zu schaffen machten, zumahl den, bei einer anderen Schreibweise herangekommenen älteren Tonkünstlern, die nicht gewohnt waren, „der Chromatischen sich recht zu gebrauchen", wie Flor in seinem Schreiben an Rist sagt. Allein er fügt auch hinzu, daß man diesen zur Liebe daran nichts ändern dürfe; er sei alle Töne (claves) der Reihe nach durchgegangen, habe die wirksamsten — wenn auch die Aufzeichnung erschwerenden — beibehalten, und stelle seine Wahl, und die daran ferner zu knüpfenden

Betrachtungen der Prüfung Kunstverständiger anheim. Die Erscheinung bis dahin ungewöhnlicher Tonarten ist hienach nicht ein Zufälliges bei Flor, so wenig, als seine Versuche auf dem Gebiete der älteren Anschauung der Tonarten es sind; Altes und Neues berühren sich vielmehr in ihm auf merkwürdige Weise, freilich mit entschiedenem Übergewichte dieses Letzten, und mit einem, wenn auch nicht völlig klaren, doch in seinem Schaffen deutlicher ausgesprochenen Bewußtseyn, als dieses durch Worte in seinem Briefe an Rist geschehen ist. Fast mehr noch erkennen wir in der rhythmischen Ausgestaltung seiner Melodieen, daß neue Grundsätze dieser Richtung des Bildens sich festzustellen beginnen. An sich ist der Wechsel des Taktes, der in seinen Melodieen schon dem ersten Anblicke so auffallend hervortritt, nicht eben ein Neues bei ihm. In mehrstimmigen, längeren Tonsätzen des 16ten Jahrhunderts erscheint er nicht selten, nicht so freilich in den Liedweisen jener Zeit. Dort begegnet uns an seiner Stelle der, wo er als Grundform hervortritt, so eigenthümlich reizende rhythmische Wechsel, den man nur nicht den sogenannten gemischten Taktarten gleichhalten möge. Denn er stellt durchaus nur Rhythmen als lebendige Glieder einzelner Abschnitte einer Singweise in schönem, bedeutsamen Ebenmaaße gegenüber, nicht aber setzt er eine gleichmäßig vorwaltende taktische Regel fest, die der Melodie nur einen widerlich hinkenden Fortschritt aufzwängen würde. Dergleichen wird freilich bei Flor nicht gefunden, wohl aber eine rhythmische Ausgestaltung seiner Melodieen, welche die Strophe, die ihnen zu Grunde liegt, gänzlich zerstört, und statt des ruhigen Flusses, den der rhythmische Wechsel weder hemmt noch trübt, ein ruheloses Schwanken hervorbringt. So in der Weise des 72sten Liedes im ersten Theile. Ihm liegt die sechszeilige Strophe des lutherischen Betliedes „Vater Unser im Himmelreich" zu Grunde, die sich in drei zweizeilige Abschnitte theilt:

Ach Herr, wie magstu meiner doch*)
So lange Zeit vergessen noch?
Wird denn die bittre Leidenszahl
Erfüllet nicht ein einzig mahl?
Wann wirst du hören mein Geschrei,
Wann kömmt dein' Hülf' und macht mich frei?

An der ersten Strophe des Liedes sehen wir denn auch, daß Rist sich an diese Gliederung vollkommen gehalten hat. Nicht so sein Sänger; dieser giebt jeder einzelnen Zeile einen besonderen Rhythmus, ohne auch nur eine Art Ebenmäßigkeit mindestens zwischen je zweien festzuhalten, und so wird seine Melodie des Bandes beraubt, das ihre Glieder hätte zusammenhalten können. Die erste Zeile derselben ist geraden Taktes; sie beginnt mit einer langen, anderthalb Takte einnehmenden Sylbendehnung auf dem Ausrufe: Ach! einen schweren, aus der Tiefe des Herzens kommenden Seufzer darzustellen, und bewegt sich in Zweiviertelnoten; die ihr folgende, zweite Zeile ergreift den Dreivierteltakt, auf dem Worte: „so lange Zeit" wiederum gleich Anfangs verweilend, und dem Ausdrucke des Einzelnen nachgehend. Die dritte Zeile kehrt zu dem geraden Takte zurück, nun aber durch Viertelsnoten geregelt, und auch hier geben die Worte: „Die bittre Leidenszahl" in dreimahl vorgehaltenen Secunden — nunmehr harmonisch, wie zuvor melodisch — Gelegenheit, bei dem Einzelnen zu verweilen, es durch die Betonung hervorzuheben. Die vierte Zeile erscheint sodann im $\frac{6}{4}$, einem triplirten Takte; zwischen

*) S. Beispiel Nr. 161.

beiden Zeilenpaaren finden wir nur darin, daß jede Zeile sich anders rhythmisch gestaltet, eine entfernte Übereinstimmung, aber keine Ebenmäßigkeit. Die fünfte Zeile, ungeduldig heischend, schließt der 4ten dadurch in einiger Weise sich an, daß sie deren Takt in seinen Gliedern um die Hälfte verkürzt, $\frac{6}{4}$ in $\frac{6}{8}$, die Bewegung beschleunigend mit dringender Frage:

Wann wirst du hören mein Geschrei,

und die letzte, im $\frac{3}{1}$ Takte breit einhergehend, schließt das Ganze. Man mag die einzelnen Wendungen jeder Zeile als glücklich erfundene, ausdrucksvolle loben, man mag in dem Ganzen eine neue, bis dahin nicht vorgekommene Art der Betonung finden können, und mit Recht; aber das Gepräge des Liedhaften, die wesentliche Eigenschaft einer guten Melodie, als eines musikalischen Gegenbildes, in welchem die Grundstimmung des ganzen Liedes sich abspiegelt, wird man darin nicht finden. Bei einer zweiten Singweise, ebenfalls aus dem ersten Theile des Seelenparadieses, verweilen wir aus einer doppelten Rücksicht; weil uns daran eine derjenigen vorliegt, an denen Flor in seinem Schreiben an Rist gezeigt hat, wie man seine Melodieen auf „den schlechten Choral" zurückbringen könne, und weil eben hier er mit dem Takte öfter gewechselt hat, als sonst. Es ist die Weise des 52sten Liedes, das der Dichter zwar auf die Strophe seines „in den Himmlischen Liedern wohlbekannten Lob- und Dankliedes" zurückweis't: „Auf, meine Seel' und lobe Gott ꝛc.", das er aber viel zweckmäßiger auf die eines um mehr als hundert Jahre älteren Liedes bezogen hätte: „Es sind doch seelig alle die" (O Mensch bewein' dein' Sünde groß). Die erste Strophe des Ristschen Liedes lautet wie folgt:

Als erst die Welt geschaffen war*),
Da machte Gott ein schönes Paar,
Das ewig sollte leben.

Es war der Mensch zur selben Zeit
Mit Unschuld und Gerechtigkeit
An Leib' und Seel' umgeben.

Ach! aber durch des Satans List
Verkehrte sichs in kurzer Frist,
Bald ist der Mensch gefallen;

Wodurch er kam in große Noth,
Sein Lohn, das war der bittre Tod,
Den theilt er mit uns allen.

Schon der erste Blick zeigt uns, daß diese zwölfzeilige Strophe aus vier gleichgegliederten dreizeiligen Gesätzen besteht, von zwei iambischen achtsylbigen, und einer dergleichen siebensylbigen Zeile. An diesen Bau schließt sich nun auch ihre älteste, mit dem zuvor genannten Psalmliede zugleich erscheinende Melodie. Die beiden ersten Gesätze derselben sind gleichbetont, und treten dadurch als Aufgesang hervor; jedes der beiden andern, die den Abgesang bilden, hat zwar selbständige Betonung, doch sind auch sie durch Ebenmäßigkeit derselben auseinandergehalten. Diese ist dadurch erreicht, daß die

*) S. Beispiel Nr. 162. 162a.

ersten beiden Zeilen des früheren dieser Gesätze (bis auf den Schlußfall) zu einer gleichen melodischen Wendung gesungen sind, und eben so die des späteren; nur mit dem Unterschiede, daß sie dort in gleicher Tonhöhe erscheint, hier aber, bei sonstiger Übereinstimmung, um eine Quarte gesteigert wird. So rundet sich, bei aller Länge, die der Faßlichkeit sonst Eintrag zu thun pflegt, das Ganze leicht und verständlich ab, so daß diese Melodie nicht allein in der lutherischen Kirche zu den beliebteren gehört, sondern auch, wie wir früher gesehen, in den Psalmengesang der Calvinisten Eingang gefunden hat. Wie fing nun Flor es an, eine **neue** Singweise dieser Strophe zu gesellen? Zunächst hält seine Betonung Auf- und Abgesang in keiner Art auseinander; die ersten zwei Gesätze stehen ganz selbständig nebeneinander. Andere Sänger, auch wenn sie es vorzogen, die Gesätze des Aufgesanges einer Strophe verschieden zu betonen, gaben ihnen doch meistens ebenmäßige Betonung, sie dadurch zusammenhaltend; so hat es Eccard unter Anderm in seinem Festliede auf das Michaelisfest: „Aus Lieb' läßt Gott der Christenheit rc." gethan, wo diese Ebenmäßigkeit bis auf den Tonsatz sich erstreckt, und dadurch, bei aller Mannichfaltigkeit und kunstmäßigen Durchbildung, der Strophe dennoch volles Recht geschieht, indem ihr Bau deutlich und anmuthig hervortritt. Von allem diesem finden wir keine Spur in Flors Melodie. Die beiden ersten Zeilen des ersten Gesätzes gehen in geradem Takte einher, die dritte in dreitheiligem ($\frac{3}{4}$). Von denen des 2ten erscheint die erste zwar wiederum geraden Taktes; allein die folgende springt in den $\frac{6}{8}$ Takt über, mit voranstehender Kürze und nachschlagender, durch Sprünge auf- und abwärts noch besonders geltend gemachter Länge, die dritte endlich breitet sich aus im $\frac{3}{1}$tel Takte. Die bedeutenden Ruhepunkte hinter jeder dieser Zeilen vereinzeln daher dieselben, und bei dem Mangel eines kräftig vereinigenden Bandes fallen sie als Gesätz gänzlich auseinander, wie denn nun auch von einem in der Melodie dargestellten **Aufgesange** bei dieser Art der Behandlung die Rede nicht seyn kann. Seltsam schließen sich nun die eben so vereinzelten Theile des Abgesanges an. In Achtelbewegung eilen die ersten beiden Zeilen des nächsten Gesätzes (wiederum geraden Taktes) rasch vorüber; man möchte glauben, der Sänger habe, den Worten so nahe als möglich folgend, die kurze Dauer des seeligen Zustandes der ersten Ältern im Paradiese uns anschaulich machen wollen, sie dann beseufzend, wo die Worte „in kurzer Frist" eintreten, für welche er, abermahls wechselnd, nunmehr den breiteren Gang des $\frac{3}{2}$ Taktes wählt, von da bei der letzten Zeile in den rascheren Gang des $\frac{3}{8}$ Taktes fallend; fallend in der That, in eigentlichem Verstande, denn er hat es nicht verschmäht, den Sündenfall handgreiflich durch einen Septimensprung in die Tiefe auszudrücken. Die beiden Anfangszeilen des letzten Gesätzes endlich gehen ihm im $\frac{6}{4}$ Takte einher, und mit gewichtigen $\frac{1}{4}$ Noten schärft die, zu dem geraden Takte zurückgekehrte Schlußzeile die herbe Wahrheit uns nachdrücklich ein: „den (bittern Tod) theilt er mit uns allen." Ein **zehnmaliger** Wechsel des Taktes läßt uns, unaufhörlich aufregend und beunruhigend, nirgend zu einer stetigen Stimmung gelangen, und entkleiden wir die so wunderlich aufgeputzte Melodie alles dieses aufgetragenen Schmuckes — nach des Sängers eigener Vorschrift — so müssen wir, eben an ihrer nunmehr schlicht vor uns dastehenden Gestalt, uns um so mehr überzeugen, wie sehr es ihr an Ebenmaaß, an Faßlichkeit gebreche. Ein zweites Beispiel eines solchen Entkleidens giebt uns Flor von einer Singweise für den andern Theil des Ristschen Seelenparadieses. Es ist die des fünften Liedes, dessen Strophe der des alten Gesanges vom letzten Gerichte übereinkommt: „Wacht auf ihr Christen alle." Diese besteht aus 4 zweizeiligen Gesätzen (von einer 7- und einer 6sylbigen iambischen Zeile) von denen die alte Melodie des Lie-

des*) jene stets im geraden, diese im dreitheiligen Takte, regelmäßigen Wechsels, darstellt. Flor unterscheidet hier, von jener Singweise abweichend, Auf- und Abgesang, indem er die je zwei und zwei Zeilen der ersten beiden Gesätze gleich betont, denen der beiden letzten aber selbständige melodische Wendungen giebt:

Unmöglich konnt' ich tragen**)
Gott Vater, deinen Zorn;
Ach! Sünd' und andre Plagen,
Sammt des Gesetzes Dorn,
Die haben mich zerstochen
So grimmig, daß ich sprach:
Mein Herz wird mir zubrochen,
Jetzt ruf ich Weh' und Ach!

Aber wie seltsam rhythmisirt er dabei seine Melodie! Für den Aufgesang ist, ohne Wechsel, der $\frac{6}{4}$, ein triplirter Takt, vorgeschrieben. Allein außer allem Zweifel breitet sich dieser für die erste Zeile, den Rhythmus erweitend, in den $\frac{6}{2}$ Takt aus; eine Ausbreitung, die dem Gefühle unklar und unverständlich bleibt. Denn sie kann ihm nur Beunruhigung erwecken, wenn das Auszubreitende ihm nicht zuvor deutlich eingeprägt, und so die Bedeutung des erweiterten Rhythmus veranschaulicht worden ist***). Tritt dieser, wie hier, gleich anfangs auf, so wird in seiner unmittelbar folgenden Verengung nur ein widerliches, unerwartetes Einschrumpfen empfunden. Für die beiden letzten Gesätze bleibt nun freilich der gerade Takt; wenn aber von den zwei Zeilen des ersten, in ruhigem Fortschritte, eine jede 4 Takte einnahm, so schrumpft wieder, eben so unerwartet als zuvor, die erste Zeile des letzten Gesätzes in einen einzigen Takt zusammen, und die wunderlichste Wortmalerey, das dritte Viertel derselben synkoptisch theilend, will uns damit das Wort „zerbrochen" einprägen. Eben so hängt die Harmonie sich an das Wort; die Folge des Quintsexten- und Septimenakkords am Schlusse der ersten Zeile des Abgesanges: „die haben mich zerstochen"; die Septimenfolge zu der Endzeile: „jetzt ruf' ich Weh' und Ach" zeigen es auf das Deutlichste. Verengung des Rhythmus, neben dem Wechsel des Taktes, sind überhaupt Mittel, deren Flor sich mit Vorliebe, keineswegs aber stets mit Angemessenheit, bedient hat, um Mannichfaltigkeit zu erreichen. Beides wendet er unter andern bei der 44sten „musikalischen Herzensandacht" des ersten Theiles, einem Gesprächliede, an. Die Seele steht vor der Pforte des Himmels, zögernd, ob sie anpochen solle, sie entschließt sich endlich, und wird getröstet. Wir führen zwei Strophen dieses Liedes an, deren jede — als Rede und Gegenrede — ihre eigene Singweise hat, statt deren auch die des Liedes: „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" angewendet werden kann:

Die gläubige Seele redet.

Wohlan, ich will es wagen†)
und kühnlich pochen an,
Ich will mein Elend klagen
Dem, der mir helfen kann.

---

*) S. Beispiel Nr. 71 zum ersten Theile.
**) S. Beispiel Nr. 163. 163a.
***) Vergl. hier das 80ste Beispiel zum ersten Theile.
†) S. Beispiel Nr. 164.

Zu Gott will ich mich kehren,
ich weiß, er wird mich hören,
der Held, der Wundermann!

Der barmherzige Gott redet.

Du darfst dich nicht entsetzen,
Mein Seelichen, für mir,
Komm' an, ich will ergetzen
Dich wied'rum nach Begier,
komm' an mit schnellen Schritten,
wirst du mich kindlich bitten,
wend' ich mich bald zu dir.

Der Strophe des alten Liedes ist in so weit genug gethan, daß Auf- und Abgesang in beiden zu einander gehörigen Melodieen deutlich heraustritt, indem beide Stollen des Aufgesanges, hier wie dort, gleiche Betonung haben. In der ersten Singweise gehören sie dem $\frac{3}{1}$ Takt an, der mit dem Abgesange in den geraden übergeht; in der zweiten bewegen Auf- und Abgesang sich unverändert im geraden Takte. Schon der Tänzerschritt im Beginne der ersten Weise hat etwas Auffallendes bei dem ernsten Gegenstande des Liedes; man glaubt eine Sarabande oder Courante antreten zu hören, indem die sündige Seele sich anschickt, ihrem Richter zu nahen. Dieses Störende fällt freilich hinweg bei der 2ten Melodie; für den Abgesang beider jedoch ist das Zusammenschrumpfen des Rhythmus in dessen ersten beiden Zeilen beunruhigend, den würdigen Gang einer geistlichen Weise beeinträchtigend. Es nehmen nämlich in dem Aufgesange der 2ten Melodie je 2 und 2 Zeilen vier Takte ein; in dem der ersten sechs, wovon indeß der dreitheilige Takt die Veranlassung ist, denn ohne diesen würde auch hier ein gleiches Verhältniß obwalten. Die beiden ersten Zeilen des Abgesanges sind nun, hier und dort, in zwei Takte zusammengedrängt, weil an die Stelle der im Aufgesange vorwaltenden Viertel- hier Achtelnoten treten; erst die dritte Zeile stellt die Herrschaft jener ersten wieder hier. Wären jene ersten beiden durch Verkettung dicht an einander getreten, und zu einer einzigen Zeile verschmolzen, so würde diese Verkürzung vielleicht weniger verletzend empfunden; sie sind aber durch Ruhepunkte auf das Bestimmteste von einander getrennt, und machen in der That den Eindruck zusammengedorrter, verstümmelter Glieder. Erinnert man sich nun daneben des reichen und doch so würdigen Schrittes der älteren Singweise auf die das Lied verwiesen wird, in der, bei allem Hin- und Herwogen des Rhythmus, doch eine erhabene Ruhe, ein seeliger Friede waltet, so tritt die Unruhe und Kleinlichkeit der neueren um so schroffer heraus. Mit diesem kleinlichen, fahrigen Wesen ist die, in Flors Briefe an Rist ausgesprochene feste Überzeugung, daß seine Singweisen dem Kirchenstyl, den er gar wohl kenne, gemäß seien, nicht wohl zu vereinbaren. Der Ausweg, den er für diejenigen vorschlägt, die ihm nicht glauben, und bei seinen Melodieen, wie sie einmahl seien, sich nicht zufrieden stellen wollten, sie nämlich alles rhythmischen Schmuckes, aller melodischen Verzierung zu entkleiden, ist doch nur ein scheinbarer; er schlägt ihn offenbar nur in dem Sinne vor, eine milzsüchtige Grille, ein pedantisches Mäkeln, damit abzufinden, und ihm selber sind seine Melodieen, wie sie, ursprünglich, unangetastet in Ausgestaltung und Schmuck, aus seinen Händen hervorgingen, gewiß als würdige und kirchliche Zierde der Lieder seines Dichters erschienen, als ein Werk, das durch jede Veränderung nur verdorben werden könne.

Auch spricht er die Meinung aus: die Rügen, die man gegen seine Singweisen erhebe, würden sich sofort beseitigen, wenn man die von ihm „präsupponirte feine langsame Mensur", ohne welche sein Ziel nicht erreicht werde, allezeit anwende. Dadurch würde allerdings einigen, zu leichtfüßigen Gängen nachgeholfen, allein andere — da durch verzögerte Bewegung die gegenseitigen Verhältnisse der einzelnen Glieder des Ganzen doch nicht aufgehoben werden — müßten dann um so schwerfälliger, ja, bis zur Gestaltlosigkeit verzerrt, ihnen gegenübertreten. Ein jedes Tonstück trägt das rechte Maaß für seine Bewegung, nach welchem das seiner einzelnen Glieder sich richtet, nothwendig in sich selbst; wer sich mit ihm vertraut gemacht hat, wird es nicht leicht verfehlen, nur für den, der ihm fremd und neu gegenübertritt, ist eine ungefähre Andeutung — und etwas Anderes sind alle die Überschriften nicht, deren wir uns gegenwärtig bedienen — erforderlich, ihn auf den rechten Weg zu leiten. Beschleunigte, verzögerte Bewegung wird es bis zur Unkenntlichkeit entstellen, niemahls aber zu Etwas, seinem Wesen, oder seiner ursprünglichen Bestimmung unmittelbar Entgegengesetztem umgestalten können; nur Denjenigen wäre eine Behauptung dieser Art zu Gute zu halten, die der Tonkunst überhaupt die Fähigkeit wahrhaften Gestaltens absprechen, weil sie es für möglich halten, das durch sie Gebildete, des flüssigen, zarten Stoffes wegen, in welchem es erscheint, durch den leichtesten Anstoß in eine andere Form gerinnen zu machen. Die Verwendung der Singweisen weltlicher Lieder für geistliche möge man hier nicht einwenden. Zunächst geschahe sie um die Zeit, wo der geistliche Liedergesang frisch emporwuchs, nur mit Volksweisen, in denen, wenn sie wirklich ächte Blüthen des unbewußten Kunsttriebes sind, allezeit eine Stimmung des Gemüthes sich abspiegelt, die nicht an dem einzelnen Bilde, der einzelnen Wendung, oder gar dem Worte des Liedes haftet, sondern über das Ganze verbreitet ist, und deshalb auf ein verwandtes, in welchem, dem Ewigen gegenüber, eine ähnliche Stimmung anklingt, sich wohl übertragen läßt. Sie erfolgte ferner auch nicht blindlings und ohne Wahl; sie begann oft mit Umdichtung der ursprünglichen Lieder, also schon mit einer vorausgesetzten Verwandtschaft des Inhaltes bei dem alten und neuen Liede; sie knüpfte sich, auch ohne eine solche, wie wir früher gezeigt zu haben hoffen, an zarte innere Beziehungen beider; und wo der Inhalt beider auch einmahl völlig entgegengesetzter Art erscheinen mochte, hatte doch ein feiner Sinn in der Melodie immer etwas entdeckt, das sie einer höheren Bestimmung würdig erscheinen ließ, und die Möglichkeit, durch eine leichte Überarbeitung — ausscheidend oder erweiternd — sie zu dieser emporzuheben. Es mag dann auch wohl einige Veränderung in der Bewegung, aber auch in der That nur einige, ein Mittel dazu geworden sein; denn schnell und langsam, als entschiedene Gegensätze, als äußerste Grenzen, sind keine Zauberworte, durch welche Verwandlungen bewirkt werden können gleich denen, wovon uns jene orientalischen Mährchen fabeln. Eben so wenig kann das Weltliche dadurch geistlich werden, wenn es der Mannichfaltigkeit seines Rhythmus entkleidet wird; so verfuhr man mindestens nicht, wenn man in älterer Zeit die Volksweise für das Kirchenlied entlehnte. Immerhin mag es möglich seyn, melodische Wendungen jeder Art in den herkömmlichen Rhythmus einer Tanzweise zu zwängen, oder eine solche desselben zu entkleiden, und der Folge ihrer Töne einen feierlichen Fortschritt anzupassen; man wird dadurch freilich Dinge erhalten, die einander nicht mehr ähnlich sehen, aber nichts Lebendiges geschaffen, sondern nur eine todte Scheidekünstelei geübt haben, während jenes Entlehnen und Umbilden älterer Zeit immer aus frischem Lebenstriebe erwuchs. Wie wenig aber selbst da, wo eine Singweise nur ein einziges, unbedingt vorwaltendes rhythmisches Verhältniß zeigt, die

größere Langsamkeit der Bewegung im Stande sei, ihren Schritten eine größere Würde zu geben, ist deutlich an Flors 53ster musikalischer Herzensandacht des ersten Theiles zu erkennen. Das Lied, von dem wir die erste Strophe hier mittheilen, ist auf die alte Melodie des Kirchenliedes: „Da Jesus an dem Kreuze stund", verwiesen:

Zu dir soll unser Herz und Mund*)
O großer Gott, in dieser Stund'
als aus der Tiefe schreien.
Ach tritt hervor, du bist der Mann,
der uns kann schnell befreien.

Die an sich angenehme Melodie gehört der Tonart B moll an, die hier, und in der Weise des vorangehenden 45sten Liedes, vielleicht zum erstenmahle erscheint, und in der ohne Zweifel von Flor ein besonderer Ausdruck erstrebt ist. Als Takt ist ihr $\frac{6}{8}$ vorgezeichnet, und wenn das iambische Versmaaß streng nach dem Längenverhältnisse der Sylben ausgedrückt werde sollte, kann diese Wahl selbst als eine glückliche erscheinen. Dennoch, bei so manchen Vorzügen, wird kaum Jemand durch das Ganze der Melodie sich befriedigt finden. Der Sechsachteltakt giebt ihr einen weichen, wiegenden Fortschritt, der dem ernsten, dringenden Gebete, das von dem Liede uns entgegengebracht wird, durchaus mißziemt, und dem durch kein Zögern der Bewegung irgend abzuhelfen ist.

Gerechtfertigt erscheint Flor in keiner Art wegen der ihm über seine Weisen gemachten Vorwürfe, durch den Theil seines Schreibens, den wir bis jetzt besprachen. Man darf diesen Melodieen einzelne geistreiche Züge in lebendigem Wortausdrucke zugestehen, ja, hin und wieder selbst glückliche Rhythmisirung. Gleich die Melodie zu dem ersten Liede des ganzen Werkes giebt ein Beispiel davon. Das Lied ist über die Worte des Erzvaters Jacob (1 Mos. 36, 16) gedichtet: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" und auf die Strophe des Weihnachtsliedes: „Ein Kindelein so löbelich" (Der Tag, der ist so freudenreich):

Zum Streit bin ich, o Gott, bereit**),
ich muß ein Kämpflein wagen!
Ich will in dieser Sterblichkeit
Die Glaubenswaffen tragen!
Der Kampf betrifft ja nicht die Welt,
nicht Ehre, Reichthum, Gut noch Geld,
Er trifft, Herr, deinen Segen!
den du versprochen gnädiglich
nur denen, die zu fürchten dich,
auch stets zu lieben pflegen.

Diese zehnzeilige Strophe stellt einen vierzeiligen Aufgesang, einen sechszeiligen Abgesang von zweimahl drei Zeilen dar. Die beiden zweizeiligen Stollen jenes hat unser Tonkünstler zwar verschieden betont, allein ihre melodischen Wendungen klingen einander doch an, und da immer je 2 und 2 Zeilen ver-

---

*) S. Beispiel Nr. 165.

**) S. Beispiel Nr. 166.

kettet, und dann durch Ruhepunkte bestimmt auseinander gehalten sind, so geschieht der Deutlichkeit dadurch nicht Eintrag. Die Melodie ist hier frisch und muthig aufstrebend; sie wird ernster und bedächtiger in dem Abgesange, dessen zwei Gesätze dadurch klar heraustreten, daß stets je 2 und 2 Zeilen im dreitheiligen ($\frac{3}{2}$) Takte gehalten sind, und die dritte dann zum geraden zurückkehrt, einen besonderen Nachdruck auf die, eben hier in der ersten Strophe besonders bedeutsamen Worte legend. Wie aber paßt nun diese an sich lobenswerthe rhythmische Ausgestaltung, wie reimen sich die melodischen Wendungen, in denen sie sich darstellt, zu dem Inhalte der übrigen Strophen des Liedes? Rist, nachdem er in der dritten unter ihnen geklagt hat, daß mit dem Kreuze, das einen Gott Liebenden treffe, oft die Gnadensonne und der Seegen entweiche, fährt in der 4ten fort:

Da schreiet man: ich bin so gar
O Herr, von deinen Augen
Verstoßen, weil es leider wahr,
daß nicht ein Härlein taugen
Die Werke, welch' ich Tag und Nacht
Aus Lust des Fleisches vollenbracht,
Wie war ich so vermessen
Daß ich mißbraucht des Höchsten Güt',
Ach nun verkehrt sich sein Gemüth
und er hat mein vergessen!

Zuerst wird durch die so scharf ausgesprochenen Ruhepunkte hinter den beiden Stollen des Aufgesanges der Sinn und Zusammenhang zerrissen; und dann, wie paßt die tapfere (fast trotzige) Zuversicht, welche die Melodie ausdrückt, zu den Klagen des Verlassenseyns? Diese Mißstände führen uns hin zu dem späteren Theile der Rechtfertigung Flors gegen Rist. Er bringt ihm in Erinnerung, daß er ihm selten ein ganzes Lied, und meist nur dessen erste Strophe zugesendet habe, daß es ihm unmöglich gewesen, den Inhalt der übrigen zu errathen, so daß Alles mit der Melodie genau habe zusammentreffen können; er tröstet sich damit, daß es anderen großen Musikerfahrenen, die vor ihm Melodieen gemacht, in ähnlicher Art ergangen sei; er meint, daß er der ersten Strophe nachgegangen sei, um nicht, wenn er diese aus der Acht gelassen, aller verfehlt zu haben, und schließt damit, daß, wer sich seiner Melodieen nicht zu bedienen wisse, zu den bekannten Kirchenmelodieen, auf welche das Werk gerichtet sei, seine Zuflucht nehmen könne, daß in der Welt einmahl nichts ungetadelt bleiben könne u. s. w. Diese letzten Gemeinplätze lassen wir auf sich beruhen; die beginnende Behauptung aber, der Rist auch nicht zu widersprechen wagt, erläutert uns Vieles. Wir können nicht zweifeln, daß es die Gewohnheit des unruhigen, eilenden, treibenden Dichters war, der zugleich mit seinem Liede auch eine neue Melodie fertig zu sehen wünschte, immer nur deren erste Strophe seinen Sängern mitzutheilen, womit auch die meisten sich zufrieden gestellt haben werden; fanden wir doch schon früher bei vielen Melodieen manchen, an sich geistvollen, glücklichen Zug deswegen zu tadeln, weil er nur für eine bestimmte Zeile, ja, ein einzelnes Wort derselben Wahrheit haben konnte! Zu einer solchen Wortbetonung, dem Herausheben des Einzelnen, hatte eben die, aus Welschland stammende Richtung auf streng redegemäßen Ausdruck — musikalische Deklamation — auch die geistvollsten Tonkünstler Deutschlands geführt, die ihr anhingen; diese Wortbetonung war nach und nach so allgemein

geworden, daß, auch bei Liedern von mehren Strophen, die Dichter von einer Melodie für alle kaum etwas Anderes erwarteten. Damit war aber die Erfindung ächter Liedweisen durchaus unvereinbar, die, wie wir bereits gesagt, und nun wiederholen, ein musikalisches, die Grundstimmung des Liedes abspiegelndes Gegenbild desselben seyn sollen, ohne sich in das Einzelne desselben zu vertiefen. Wenn sie dies nicht sind, und wären sie sonst reich an anderen Vorzügen, so wird der gesunde Sinn der Gemeinen sie allezeit verschmähen; wenn aber das Lied sonst anmuthet, und für dessen Strophe bekannte ältere Kirchenweisen vorhanden sind, gewiß deren eine wählen, denn sie besitzen die Eigenschaft ächter Melodieen im höchsten Sinne. Hierin beruht vornehmlich der Grund, weshalb verhältnißmäßig so wenige der aus dem Sängerkreise Rists stammenden Melodieen in die Kirche eingebürgert wurden, so groß auch deren Anzahl, so geschätzt die Meister waren, von denen sie herrührten, einer wie großen Verehrung auch der Dichter genoß, um den dieser Kreis sich schaarte. Der Einfluß Italiens hatte bei denen, die sich ihm unbedingt hingaben, allgemach, selbst ohne ihr Wissen, den Sinn für die ächte Liedweise getrübt, so manches Andere er auch sonst geweckt haben mochte; für die Kunstmeister, in deren Händen nunmehr der geistliche Liedergesang sich befand, erwuchs durch diesen Einfluß eine neue Berechtigung für jene alte irrige Ansicht, die lange Zeit Sänger und Setzer getrennt hatte, daß das Schaffen und Bilden jener ersten kaum zur Kunst zu rechnen, daß von dem Setzer mit Erfindung der Melodieen gar wenig zu erweisen sei, daß es einem solchen unschwer falle, einiges Lied und Melodie aufzusetzen, und dergleichen. Weil er indeß auch auf einem, für ihn, wie er meinte, unfruchtbaren Boden sich in seinem Sinne auszuzeichnen wünschte, gerieth er leicht auf jenes Vertiefen in das Einzelne, das mit einem Zweige der neuen italischen Richtung so genau zusammenhing, und auf jene wunderlichen Besonderheiten, die eben bei Flor in so eigenthümlicher Ausbildung hervortreten.

Was über diesen sonst noch zu sagen seyn möchte, behalten wir einer allgemeinen Übersicht am Schlusse dieses Abschnittes vor; wir haben, ehe uns diese möglich wird, zuvor noch die letzte der Ristschen Sammlungen geistlicher Lieder zu betrachten, und über den Sänger zu berichten, der sich ihm bei derselben anschloß. Diese Sammlung erschien im Jahre 1664, nicht mehr, wie die früheren unseres Dichters, zu Lüneburg bei den Sternen, sondern zu Hamburg, im Verlage des Buchhändlers Johann Naumann, unter dem Titel: Neue, hochheilige Passionsandachten in lehr- und trostreichen Liedern, welche von dem weitberühmten Musico, und dieser Zeit hochfürstlich braunschweigischen Kapellmeister zu Wolfenbüttel, Herrn Martino Colero, mit sehr anmuthigen und beweglichen Sangweisen sind außgezieret; bei diesen trübseligen und recht jämmerlichen Zeiten allen, des gekreuzigten Jesu getreuesten Liebhabern zu sonderbarem Gefallen, auch herzlichem Trost und Erquickung aufgesetzet, und wohlmeinentlich hervorgegeben 2c. Durch die Widmung: „geschrieben zu Wedel an der Elbe, am Tage des heiligen Apostels Paulus, war der 21ste des Christmonats im 1663sten Jahre“, ist dieses Werk dem Bürgermeister Barthold Twestreng zu Hamburg, dem Rechtspraktikanten D. David Plocius, vier Rathsverwandten daselbst, und dem dortigen (Raths-) Secretär und Protonotar Jacob Rotenburg zugeeignet. Dieser Widmung schließt sich an ein „nützlicher und nothwendiger Vorbericht, in welchem ausführlich wird gehandelt, woher es doch eigentlich komme, daß heut zu Tage ein so gar elendes, falsches und heuchlerisches Christenthum bei den Menschenkindern werde gefunden, und durch was für Mittel dasselbe in etwas wiederum verbessert, zu rechte gebracht, und der gekreu-

zigte Herr Jesus durch die Kraft eines wahren, seligmachenden Glaubens von allen denjenigen, die sich Christen nennen, fruchtbarlich könne ergriffen, und bis an ihr seliges Ende standhaft erhalten und bewahret werden.'' Eine scharfe Rüge der Laster der Zeitgenossen des Dichters, namentlich auch der Lässigkeit und Bestechlichkeit der weltlichen Obrigkeiten, die den strafenden Geistlichen nicht zur Seite, sondern oft sogar ihnen entgegenständen, und so der allgemeinen Lauheit und fleischlichen Gesinnung Vorschub thäten, statt ihr zu wehren! Leider wird aber von dem Dichter die Gelegenheit ergriffen, unter den groben Vergehen, die zu seiner Zeit am häufigsten hervorträten, auch des der ,,Lästerer, Ehrendiebe, Verleumder und Pasquillanten'' zu gedenken, und mit einem nur zu deutlichen Hinblicke auf seine eigenen Gegner, seine Galle dagegen zu ergießen. Er gedenkt zunächst eines ,,bekannten, und wohlverdienten Theologi, auf welchen ein junger, hochtrabender Levit, der vielleicht besser einen Hofeschranzen als Priester hätte gegeben, ein schändliches Pasquill gemachet'', wie dieser, weil der Lästerer die vornehmsten Beisitzer des geistlichen Gerichtes, bei welchem er verklagt worden, durch Geschenke sich geneigt gemacht, mit glatten Worten und unter Schmeicheleien von der Klage sei abgemahnt worden, so daß der Schuldige straflos geblieben, eine Erzählung, die allem Vermuthen nach ihn, den Dichter selbst, zum Gegenstande hat; verbreitet sich, mit wachsendem Eifer, über anderes Ähnliche, über das Einschüchtern Zaghafter, die Beschränkung ihres freien Handelns durch Drohungen mit Schmähschriften, welche ,,unerhörte, ja recht teuflische Kühnheit und Verwegenheit'' nur daher komme, ,,daß solche und derogleichen ehrendiebische Buben niemahlen gebührlich bestrafet würden.'' Er versichert dann, daß er nicht rachgierig sei, seine ärgsten Feinde wüßten, daß er ihnen manchmahl ihre groben, wider ihn begangenen Bubenstücke von Herzen vergeben habe. So sei es mit einem seiner Verfolger geschehen. Dieser, nachdem er ihm sein Leben unbeschreiblich sauer gemacht, habe sich beigehen lassen, auf einen hohen Potentaten ein sehr lästerliches Pasquill zu machen; ein aufrichtiger, redlicher Freund habe ihm, dem Dichter, die Urschrift davon, die er sich zu verschaffen gewußt, zugesendet. Der Geschmähte habe den Pasquillanten aufheben, von ihm, dem Dichter, aber die Schmähschrift abfordern lassen, um jenen zu überführen und ihn dann durch den Henker hinrichten zu lassen. Das Leben seines eigenen Verfolgers und Beleidigers, der auch sonst Andere zu Nachstellungen gegen ihn aufgewiegelt hätte, habe damahls in seinen Händen gestanden; durch ein sehr klägliches Schreiben desselben sei er jedoch bewogen worden, die Schmähschrift, die er wirklich besessen, zu verleugnen, sie als verloren, ihm heimlich entwendet ꝛc. vorzugeben, und dadurch des leichtfertigen Verfassers Leben zu erhalten. Diese Erzählung soll als Beispiel dienen, wie er Rachgier und Blutdurst hasse; selbst der Pasquillant habe dies bekannt, indem er, ihm dankend, versichert: ,,er glaube nicht, daß dergleichen Christen fünf in der ganzen Welt zu finden.'' Schon diese Erzählung, in ihrer Breite, stimmt nicht wohl zu dem Vorangegangenen, der Ton des Selbstlobes paßt nicht für den Geistlichen, der seinen Schuldigern von Herzen vergiebt, weil er weiß, daß es ihm noth thue, um Vergebung seiner eigenen Schuld alltäglich zu bitten, und ihm nicht zieme, mit seiner Großmuth zu prangen. Aber auf das Höchste verletzend ist der rohe, schadenfrohe Spott, mit welchem Rist seinen Bericht schließt. ,,Man hat ihm (dem am Leben gefristeten Ehrendiebe) jedoch, wie man mich nachgehends berichtet, ein Wambs unter das Hembd gegeben, und eine Galliarda aus dem B dur auf seinem Rücken spielen lassen.'' Fast scheint es, als sei die ganze, breite Scheltrede auf die Verleumder nur deshalb da, um sie mit diesem frechen Hohn zu schließen, durch ihn das Herz zu erleichtern! Es sind dies die

letzten Worte Rists, so viel ich weiß, über seine Widersacher, und sie stehen in dem Vorberichte zu einem Werke über das Leiden des Herrn, der selbst am Kreuze, unter den bittersten Qualen, nur Worte der Vergebung, der Liebe, des Trostes, des Segens kannte, jene Worte, über die der Dichter in 21 breiten, gereimten Betrachtungen sich ergeht; in einem Vorberichte, worin er die Ursachen des damahligen „falschen und heuchlerischen Christenthums" aufdecken, die Mittel der Heilung desselben verkünden will, ohne zu bedenken, daß eben dieses Christenthum die Feindesliebe predige, und daß es nicht an dem Worte des äußerlichen Bekenntnisses, sondern an den Früchten des Geistes erkannt werde. Er selber lähmt das Gedeihen seiner, als Geistlicher und Dichter nach allen Seiten hin weitgreifenden Thätigkeit, indem er eine Gesinnung, ohne es zu wollen, an den Tag legt, von der ein wahrhaft frommer Sinn sich abwenden muß; alle Lob- und Ehrengedichte seiner Schützlinge, seiner Freunde, seiner Gekrönten und Mitgenossen seines Elbschwanenordens, deren er hier vierzehn mittheilt, vermögen nicht darüber zu täuschen.

Über seinen Sänger, **Martin Colerus** (vielleicht Köhler), sind wir kaum besser unterrichtet, als über die andern, zu seinem Kreise gehörenden. Gerber hat in seinem neuen Wörterbuche (Th. I. Col. 756. 757) aus dem Wenigen, was sich bei Walter und in Matthesons Ehrenpforte findet, einen spärlichen Bericht zusammengetragen. Diesem zufolge war Coler zu Danzig um das Jahr 1620 geboren, und führte bis in sein Alter hin ein unstätes Leben. In welchen Verhältnissen er bis zu seinem vierzigsten Jahre gelebt habe, wird uns nicht gesagt. Im Jahre 1661 verweilte er zu Hamburg, trat dann als Capellmeister in braunschweigische Dienste, von denen er nach einigen Jahren in die des Markgrafen von Bayreuth übergegangen seyn soll; doch wird er hier mit einem Andern gleiches Namens verwechselt worden seyn, mindestens scheint Mattheson vorauszusetzen, daß Rists Sänger, und der Diener des Markgrafen von Bayreuth nicht Eine Person gewesen seien. Um 1670 finden wir ihn in Holsteinischen Diensten, die er wieder verließ, um nach Hamburg zurückzukehren, wo er, um 1703 oder 1704, ein Vierundachtzigjähriger, gestorben seyn soll. Außer seinen Melodieen zu Rists Passionsandachten, wird ein Hochzeitgesang auf die Vermählung eines Freiherrn von Hardenberg (1661) von ihm angeführt, aus dessen Titel wir ersehen, daß er Mitglied des Ristschen Elbschwanenordens unter dem Namen Musophilus war; und ein im folgenden Jahre (1662) ebenfalls zu Hamburg gedrucktes Werk, unter dem Titel: „Sulamithische Seelen-Harmonie, d. i. einstimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen." Was Rist über seinen Freund am Schlusse seines Vorberichts sagt, dient nicht zu Ergänzung dieser dürftigen Nachrichten. „Die Melodieen betreffend, so mag der kunstliebende Leser wissen, daß dieselben alle mit einander ganz neu, und von dem fürtreflichen, weitberühmten Musico und Componisten, Herrn Martino Colero von Dantzig, dieser Zeit Ihrer Hochfürstlichen Durchlauchtigkeit Herrn Augusten, Herzogen zu Braunschweig und Lüneburg, des einzigen wahren Phöbus unseres ganzen Teutschlands, wohlbestelltem Capellmeister, meinem sehr großen und liebwerthen Freunde, mit sonderem Fleiße sind gesetzet worden, wie dasselbe alle diejenigen, welche die edle Singekunst aus dem Grunde verstehen, bald spüren, und ihm deßwegen ein wohlverdientes, und zwar nicht gemeines Lob ertheilen, auch nebenst mir für solche seine wohlangewendete Mühe, Kunst und Fleiß, wodurch dieser ausbündiger Musikus meine Lieder und Andachten erstlich recht hat beseelet, herzlich werden danken."

Das Werk selbst ist in fünf Abschnitte getheilt. Der erste begreift: „Drei heilige und

Gottselige Vorbereitungsandachten über die herrliche Weissagung von dem bitteren Leiden und Sterben unseres liebsten Heilandes Jesu Christi, beschrieben durch den geistreichen Propheten Esaias in seinem Buche, am 53sten Capitel." Diesen folgen, als zweiter Abschnitt: „Zwölf gottselige musikalische Andachten über unseren allerliebsten Herrn und Seligmacher Jesum, wie derselbe zu seinem allerheiligsten Leiden ist hingeführet, und grausamlich an den Kreuzpfahl geheftet." Dieser Theil des Werkes war bereits 16 Jahre zuvor, nebst dem Inhalte des nachher anzuführenden vierten Abschnittes erschienen, damahls mit Melodieen von Heinrich Pape (1648); jetzt hatte Coler zu allen fünf Abschnitten des Werkes ganz neue Singweisen erfunden; es beruht also nicht allein die von Gerber angeführte Jahrzahl, 1648, auf einem Irrthume desselben, sondern auch die Angabe, daß der größeste Theil der Melodieen zu demselben von Heinrich Pape herrühre. Dieser hatte für den zuvor erschienenen Theil um 1648 alle Singweisen gesetzt, jetzt, 1662, erschien dasselbe, um mehr als das Doppelte erweitert, nur mit Melodieen Colers, auch zu denjenigen Liedern, die Pape schon zuvor gesungen hatte. Im dritten Abschnitte erscheinen: „Ein und zwanzig musikalische Andachten oder Gottselige Gedanken über die Sieben Worte, welche unser allerliebster Heiland und Seligmacher Christus Jesus am Stamme des heiligen Kreuzes hat gesprochen", und ihnen reihen sich an im vierten Abschnitte die zuvor schon mit Pape's Melodieen erschienenen „Sonderbare heilige Andachten über die allerheiligste, jämmerlich geplagte und zermarterte Glieder unseres liebsten Heilandes und Seligmachers Jesu Christi", sieben an der Zahl. Den fünften und letzten Abschnitt bilden „Heilige Beschluß-Andachten über das bittere Leiden und Sterben unseres allerliebsten Heilandes und Seligmachers Jesu Christi", ihrer drei. Der Lieder des ganzen Werkes sind demnach 46. Die drei Vorbereitungsandachten sind neben Colers neuen Singweisen, auch auf bekannte und gebräuchliche Melodieen verwiesen; bei den 12 Liedern des 2ten Abschnittes fehlt eine solche Verweisung, doch gilt von ihnen das bei der früheren Ausgabe dieses Werkes bereits Gesagte, daß sie meist auf ältere und neuere geistliche Weisen gesungen werden können. Bei den 21 Liedern der dritten Abtheilung, über die sieben Worte des Herrn am Kreuze, ist wieder durchweg eine alte, oder doch bekannte Melodie angezeigt, die ihnen angepaßt werden kann, eine Anzeige, die bei den 7 Liedern der 4ten Abtheilung, den Andachten zu den Gliedern des Gekreuzigten, abermahls nicht zu finden, und auch nur den zwei letzten Liedern des 5ten Abschnittes beigefügt ist.

Was die Verbreitung der Melodieen Colers, und ihre Aufnahme in die Kirche betrifft, so ist, meines Wissens, das Saubert-Feuerleinsche Nürnberger Gesangbuch (1676, 1690) das einzige, das deren, zehn an der Zahl, aufgenommen hat, die jedoch in späteren geistlichen Melodieenbüchern nicht wieder erscheinen. In dem großen Cellischen Gesangbuche (1696) finden wir weder ein Lied, noch eine Melodie aus den Passionsandachten. Bei der älteren Ausgabe des 2ten und 4ten Abschnittes derselben (um 1648 mit Heinrich Pape's Melodieen) ist bereits bemerkt, daß die früheste Ausgabe von Freilingshausens Gesangbuche (1704; Nr. 91. S. 27) nur eines der Lieder des (dort zweiten, hier) 4ten Abschnittes, an die Seiten des gekreuzigten Erlösers

Ist dieser nicht des Höchsten Sohn ꝛc.

aufgenommen habe, und daß dieses auch in der Ausgabe von 1741 (Nr. 202) sich wiederfinde, beidemahle mit einer gleichen, eigenen, aber von Pape's Melodie verschiedenen Singweise. Ein Mehres ist in beide Ausgaben auch aus den Passionsandachten in ihrer neuen, vermehrten Gestalt, nicht übergegangen, und eben so wenig stimmt Colers Melodie mit der von Freilingshausen gewählten überein.

Es ist dort ferner gesagt, daß aus beiden Abschnitten die Mehrzahl der Lieder — ihrer funfzehn — in dem Inhaltsverzeichnisse von Königs harmonischem Liederschatze in Bezug genommen, deren jedoch nur sieben — das 7te, 8te, 10te, 11te und 12te der dort ersten, hier 2ten, und das 4te und 7te der 2ten, hier 4ten Abtheilung — mit eigenen Melodien versehen seien, von denen jedoch keine mit der dazu von Pape erfundenen übereinstimme. Eben dieses ist auch mit Bezug auf Colers Singweisen zu sagen; keine von ihnen gleicht der von König mitgetheilten desselben Liedes, und nur von der des 10ten im 2ten Abschnitte:

Wie der Donner kann erschrecken ꝛc.

ließe sich behaupten, daß entfernte Anklänge zwischen ihr, und der von König zu ihrem Liede aufgenommenen vorhanden seien. Was nun das in den Passionsandachten neu Hinzugekommene betrifft: so fehlen bei König die drei Vorbereitungslieder; von den 21 Liedern der 3ten Abtheilung, über die Worte des Herrn am Kreuze erscheinen dort nur zwei; das erste über das erste Wort:

Laßt uns zusammentreten
Ihr Christen allzumahl,

und selbst mit zwei eigenen Melodieen, deren keine der Colerschen gleicht; sodann das zweite über das zweite Wort:

Als Jesus an des Kreuzes Stamm
erbärmlich mußte leiden ꝛc.,

was aber keine eigene Melodie hat. Die übrigen fehlen. Endlich hat König, jedoch ohne eigene Melodieen, das erste und das letzte Lied aus den drei Beschlußandachten in Bezug genommen:

O süßer Jesu hilf ꝛc.

und:

Wachet auf ihr meine Sinnen.

Nur der frühere Theil der Sammlung hatte hienach Anklang gefunden, der spätere dagegen äußerst geringen.

Colers neue Melodieen sind durchweg geraden Taktes, den dreitheiligen zeigen sie so wenig als rhythmischen Wechsel. Die weiche Tonart ist bei ihnen die unbedingt vorwaltende, unter 46 Melodieen kömmt sie 39mahl vor, und nur ein Lied der ersten, zwei der zweiten, vier der dritten Abtheilung, im Ganzen ihrer sieben, haben Singweisen aus harten Tonarten. Damahls ungewöhnliche Grundtöne begegnen uns nirgend; C moll — das nur dreimahl vorkommt, bei den Melodieen des 4ten und 9ten Liedes der 2ten, und dem 14ten der 3ten Abtheilung — und H moll, das nur einmahl, bei der Weise des 13ten Liedes eben dieser Abtheilung erscheint, fanden wir auch bei anderen Tonkünstlern des Ristschen Sängerkreises. Einer Kirchentonart gehört keine dieser Melodieen an. Daß keine von ihnen kirchlich geworden, haben wir schon bemerkt, und wir wüßten kaum ein Weiteres über sie zu sagen. Keine von ihnen mißziemt dem Liede, das sie begleitet, und doch finden wir auch keine, die ihm so innig verschmölze, daß wir beide nur mit einander vereint zu denken vermöchten.

Mit den Passionsandachten schließen die geistlichen Singebücher Rists; er starb 3 Jahre nach ihrem Erscheinen, am 31. August 1667. Wir haben die Tonmeister, die seine zahlreichen Lieder, von ihm aufgefordert, mit ihren Melodieen begleiteten, seinen Sängerkreis genannt, weil er der Mittelpunkt war, um den sie sich schaarten; ein innerer Zusammenhang zwischen den Gliedern dieses Kreises

hat, so viel ich finden können, sonst nicht anders stattgefunden, als in Bezug auf den gemeinschaftlichen Dichter. Wenige unter ihnen standen in äußeren Verhältnissen zu einander; andere, wie Hammerschmidt, Stade, lebten entfernt von dem Wohnorte ihres Dichters, und ihrer Genossen; ein jeder ging seinen Weg fort, ohne, wie es scheint, von dem Streben der Andern berührt zu werden.

Seit dem Jahre 1641, wo das erste Zehn der himmlischen Lieder Rists erschien, bis 1664, wo er seine Passionsandachten herausgab, war ein Zeitraum von 23 Jahren verflossen. Innerhalb desselben hatte er die bedeutende Anzahl von 611*) geistlichen Liedern ausgehen lassen, mehr als fünfmahl so viel als wir von Paul Gerhard besitzen, und hatte von den ihm befreundeten Tonkünstlern 629 Melodieen dazu erlangt. Von Schop 98 (funfzig zu den himmlischen Liedern, 48 zu der Hausmusik); von Pape 20, (19 zu den Liedern über Jesu Leiden, eine zu der 3ten Abtheilung des sonderbaren Buches himmlischer Lieder); von Selle 110 (58 zu der Sabbathischen Seelenlust, 52 zu den Festandachten); von Hammerschmidt 48 (38 zu den Katechismusandachten, 10 zu der 2ten Abtheilung des sonderbaren Buches himmlischer Lieder); von Jacobi 105 (eines zu der 3ten Abtheilung des ebengenannten Buches, 12 zu der christlichen Haustafel als Anhang der Katechismusandachten, 22 zu der Hausmusik, 70 zu der Kreuzesschule); die meisten von Flor, 164, zu den beiden Theilen des Seelenparadieses; 46 von Coler zu den Passionsandachten; je zehn zu einzelnen ganzen Abtheilungen des sonderbaren Buches himmlischer Lieder**), von Stade, Scheidemann und Prätorius, und zu der 3ten eben dieses Buches drei von Meier und fünf von Kortkamp. Wir haben davon in dem Vorigen bereits im Einzelnen Rechenschaft gegeben, und stellen die allgemeinen Ergebnisse hier zu leichterer Übersicht zusammen. Noch im Jahre 1738, ein und siebzig Jahre nach Rists Tode, als Königs harmonischer Liederschatz erschien, waren, zufolge des Inhaltsverzeichnisses desselben, 237 Lieder von Rist in Gebrauch, mehr als der dritte Theil aller.***) Allein, in wie geringem

*) Der himmlischen Lieder sind 50;
der Lieder über Jesu Leiden 20;
das Sonderbare Buch neuer himmlischer Lieder enthielt 50;
die Sabbathische Seelenlust 58;
die Hausmusik 70;
die Festandachten 52;
die Katechismusandachten 50;
die Kreuzschule 70;
die beiden Theile des Seelenparadieses 164;
die Passionsandachten geben außer den früheren Liedern über Jesu Leiden noch 27
611

Der Melodieen sind achtzehn mehr; denn zu den Liedern des an der 2ten Stelle genannten Werkes gab Pape 19 Melodieen, und zu eben diesen Liedern Coler späterhin eine gleiche Anzahl.

**) Der ersten, fünften, vierten.

***) 41 aus den himmlischen Liedern,
15 aus den Liedern über Jesu Leiden,
42 aus dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder,
19 aus der Sabbathischen Seelenlust,
41 aus der Hausmusik,
26 aus den Festandachten,
6 aus den Katechismusandachten,
23 aus der Kreuzesschule,
20 aus den beiden Theilen des Seelenparadieses,
4 aus den Passionsandachten.
237

Verhältnisse hatten sich die dazu ursprünglich gesungenen Melodieen verbreitet! Am meisten die von Johann Schop: König giebt 18 von den Melodieen desselben zu den himmlischen Liedern, und eine für ein Lied der Hausmusik; drei andere von jenen ersten begegnen uns in andern geistlichen Singebüchern: die des Neujahrsliedes: „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen", bei Vopelius (1682), die zu dem Lobgesange des Zacharias: „Ich will den Herren ewig loben", in dem Lüneburger Gesangbuche von 1661, aus dessen späteren Ausgaben sie wieder verschwand; die des Lobliedes: „Nun lobet alle Gott", in Freilingshausens Gesangbuche, 1704. Sonst aber finden wir bei König nur noch eine von Selle zu einem Liede der Sabbathischen Seelenlust, und eine von Flor zu einem Liede aus dem 2ten Theile des Seelenparadieses; 21 im Ganzen, etwa den 29sten Theil der in seinem Inhaltsverzeichnisse in Bezug genommenen Lieder! Neben ihnen giebt uns die praxis pietatis melica eine Singweise von Pape aus den Andachten zu den Gliedern des gekreuzigten Erlösers: „Bleiches Antlitz, sei gegrüßet", und eine zu dem Liede: „Wie geh ich so gebückt" von Jacobi, aus der Kreuzesschule; Vopelius eine von Scheidemann zu dem Liede: „Frisch auf, und laßt uns singen", aus dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder; endlich Freilingshausens Gesangbuch eine von Selle zu dem Osterliede: „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit" aus den Festandachten. Rechnen wir diese alle zusammen, so finden wir von 629 Melodieen, die Rist den ihm befreundeten Tonkünstlern für seine Lieder verdankte, nur 28 in Gebrauch, zwischen dem 22sten und 23sten Theile derselben. Um etwas mehrt sich diese Zahl, wenn wir ein Zeugniß berücksichtigen, das Rist selber mittelbar von der Verbreitung und dem Beifalle ablegt, den die Weisen seiner Sänger fanden. Seit dem Erscheinen seiner Sabbathischen Seelenlust nämlich beschränkte er sich nicht darauf, bekannte und gewöhnliche Kirchenmelodieen zu nennen, nach denen seine neuen Lieder gesungen werden konnten, er verwies sie auch auf Weisen seiner eigenen, früheren Lieder, und zwar zum größesten Theile auf Melodieen Schops zu den himmlischen Liedern „als nunmehr allbekannte und verbreitete." Es sind deren 28, die er auf solche Art in Bezug nimmt; unter ihnen nur zwei von Heinrich Scheidemann, zu dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder (O Welt du mußt zurücke stehn rc. und: Wie magst du dich so kränken) und eine von Jacobi für ein Lied der Hausmusik (O Schöpfer aller Dinge). Von diesen acht und zwanzig kennen wir 16, nach den zuvor angeführten Quellen, als solche, die, zum Theil noch bei seinem Leben, von den zu den himmlischen Liedern gesungenen im Gebrauche waren, während er sechs daher stammenden, und eben so vielen zu anderen seiner Lieder vorübergeht, von denen wir dasselbe wissen. Rechnen wir jene 16 ab von der Gesammtzahl der von ihm in Bezug genommenen, um zu erfahren, um wie viel mehr Melodieen wir durch ihn als kirchlich gewordene kennen lernen als jene ersten 28, die uns in früheren und späteren Melodieenbüchern begegneten, so finden wir zwölf, die wir deren Gesammtzahl beizurechnen haben. Vierzig der Melodieen seines Sängerkreises hätten im Allgemeinen also Anklang gefunden, darunter freilich jederzeit die meisten von Schop (31), von Scheidemann drei, von Jacobi und Selle deren je zwei, so wie je eine von Pape und Flor. Allein auch so bleibt das Verhältniß der in Gebrauch übergegangenen eigenen Melodieen der Ristschen Lieder zu den in den Gemeinen heimisch gewordenen Liedern selbst nur ein geringes, wie 237 zu 40 oder zwischen 6 und 5 zu 1; noch geringer freilich erscheint das Verhältniß jener zu den überhaupt innerhalb des Ristschen Sängerkreises entstandenen Melodieen, 629 zu 40, annähernd etwa 15 zu 1. Man setzte sie indeß nicht immer deshalb zurück, weil man ältere, bekannte und gebräuchliche Melodieen vorzog, nach denen

ihre Lieder gesungen werden konnten; man verlangte auch neue, diesen gemäßere. Wir haben darüber das Nähere bei den einzelnen Tonkünstlern des Ristschen Sängerkreises angeführt, und verweisen darauf; im Allgemeinen wiederholen wir, daß König 29 solcher neuen Melodieen giebt: 9 statt deren 6 von Schop zu den himmlischen Liedern — für einzelne Lieder mehrere — und eine statt einer andern zu einem Liede der Hausmusik; 7 an die Stelle von Melodieen Pape's zu den Leidensliedern; 2 für Weisen Hammerschmidts und Prätorius' zu dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder; drei zum Gebrauche statt Sellescher Melodieen zu der Sabbathischen Seelenlust, und an die Stelle von deren zwei desselben Tonkünstlers zu den Festandachten; zwei statt Jacobischer Weisen für die Kreuzschule, und eine zum Ersatz für eine Melodie Flors zum zweiten Theile des Seelenparadieses. Der neuen Melodieen, die man an die Stelle der für Rists Lieder eigends erfundenen setzte, waren demnach mindestens eben so viele, als der unter diesen letzten, die sich verbreiteten, und in der Kirche heimisch wurden, und von diesen letzten gehörten wiederum die meisten einem einzigen Tonkünstler an; im Ganzen blieben immer an sechshundert Weisen, denen man ganz vorüberging, während man über ein Drittheil der Lieder des Dichters sich aneignete. Wir wollen versuchen, diese, für den ersten Anblick auffallende Erscheinung zu erklären.

Die Lieder der ältesten von Rist herausgegebenen Sammlung geistlicher Gesänge, seiner sogenannten Himmlischen Lieder, sind ohne Zweifel im Ganzen die vorzüglichsten, frischesten, die er in dieser Art gedichtet hat. Er stand als er sie zuerst in einzelnen Heften zu zehn Liedern herausgab (1641) in der Blüthe seiner Jahre, ein vier und dreißigjähriger; er bot sie dar wie sie ihm entstanden waren, als Früchte seiner Dichtergabe, ohne sie damahls nach ihrem Inhalte zu ordnen und zusammenzustellen; Lücken in der geistlichen Liederdichtung damit ausfüllen, ein Geschäft daraus machen zu wollen war damahls seine Absicht noch nicht. Freilich kündigt er es schon an, daß er dem „verletzbaren Geschlechte der Dichter" angehöre; er redet von seinen Widersachern und Neidern, hält sie aber doch nur für „Seile und Stricke, die desto mehr zur Tugend und Geschicklichkeit zögen"; er macht sich mit Schmähungen gegen sie Luft, aber er verweilt nicht bei ihnen, wie in späterer Zeit, uns zum Ekel und Überdruß. Schop, der Tonkünstler, den er sich am frühesten gesellte, obgleich von dem ungeduldigen Dichter gedrängt, sang ihm die Melodieen zu diesen Liedern mit innerer Freude an denselben, von ihnen erfüllt und durchdrungen. Er stellte sich gegen sie in das Verhältniß des einzelnen Gemeinegliedes, dem der Dichter, als der dafür Begabte, durch sein Lied das Wort in den Mund gelegt, wodurch er seinem, mit der gesammten Gemeine getheilten Bedürfnisse, sein inneres frommes Gefühl laut werden zu lassen, genügen könne; in diesem Sinne kam er ihnen mit seiner Sängergabe entgegen, und so konnte es ihm gelingen, in seinen Weisen den rechten, kirchlich-volksmäßigen Ton zu treffen. Nun war aber auch die Mehrzahl dieser Lieder in neuen Strophen gedichtet, für welche allgemein bekannte, ältere Melodieen nicht vorhanden waren; man eignete sich daher die neuen um so eher an, und sie verbreiteten sich in kurzer Zeit; am wenigsten die der „heiligen Triumphlieder", Gesänge ausgezeichneter Personen des alten Bundes bis hinab auf den Priester Zacharias, den Vater Johannes des Täufers, weil hier der Setzer den Sänger zumeist überwog, so daß auch der Versuch des Lüneburger Gesangbuches, den Lobgesang des Zacharias, als einen von Alters her kirchlichen, in seiner neuen Gestalt in die Kirche einzuführen, sich als vergeblich erwies. Man darf diese „himmlischen Lieder", gemischten Inhalts wie sie sind, als den Keim derjenigen ansehen, die dem rüstigen Dichter

in späterer Zeit ganze Bücher füllen mußten, doch gingen noch Jahre dahin, ehe sich der volle Schwall seiner Dichtung in diese Bände ergoß. Seine Lieder vom Leiden des Erlösers (1648) übergehen wir, und wenden uns sogleich zu seinem s. g. sonderbaren Buche himmlischer Lieder (1651), die wir wohl als Fortsetzung jener frühesten geistlichen Liedersammlung betrachten dürfen, die er seitdem überarbeitet, nach Fächern geordnet, und mehrmahls herausgegeben hatte. Auch diese Sammlung bietet manch schönes Lied; so das Lob= und Danklied nach Empfang des h. Abendmahles „Wie wohl hast du gelabet"; den Lobgesang „Ich will den Herren loben", freie Anklänge an verschiedene Psalme; die Ermahnung auf des Herrn Zukunft sich bereit und gefaßt zu halten, in dem Liede: „Wach auf, wach auf, du sichre Welt ꝛc.; als Schattenseite freilich auch jene früher besprochenen, grob sinnlichen Höllen= und Himmelslieder, die man kaum für Hervorbringungen desselben Dichters halten möchte. Merkwürdig ist aber vor allen eine Richtung, die bei Rist sich hier zuerst zeigt und als deren ersten Urheber wir ihn wohl ansehen dürfen; eine Richtung, die auf das geistliche Lied den wesentlichsten Einfluß übte. Früher schon hatte mancher fromme Gesang seine Entstehung einer besonderen, einzelnen Veranlassung verdankt, er war in diesem Sinne ein Gelegenheitslied gewesen; er trug aber von diesem seinem Ursprunge nur das an sich, was ihm wahrhaft Gestalt und Farbe verlieh, das Gepräge lebendiger Erfahrung. Das Ereigniß des einzelnen Lebens war darin nicht in seiner engen Umgrenzung, es war in seiner allgemeinen, christlich=kirchlichen Bedeutung aufgefaßt, es bewährte sich an ihm was die Kirche in ihrer rechten Bedeutung ihrem einzelnen Gliede seyn könne, was sie dem Gläubigen wahrhaft sei. Bei Rist geschahe nun das Gegentheil; es wurden Lieder bestimmten Lebensverhältnissen, und nur vorausgesetzten, nicht erfahrnen Lebensereignissen angepaßt, gewissen Ständen, Geschlechtern, Lebenslagen angeeignet, ohne sie dem gemeinsamen kirchlichen Leben anders als durch die Fäden zu verknüpfen, durch die ein jedes geistliche Lied nothwendig mit ihm zusammenhängt. So entstanden die sogenannten sonderbaren Lieder, eine nach der Redeweise der Gegenwart uns auffallende, nach damahliger Art sich auszudrücken, durch die angegebenen Beziehungen vollkommen gerechtfertigte Benennung. Diese neue Art geistlicher Dichtung fand eben als eine neue, ihrer Mängel ungeachtet, großen Beifall, sie füllte später ganze Bücher unseres rüstigen Dichters, wie seine Hausmusik, seine Kreuzesschule, und fast die Hälfte der allgemein gewordenen Lieder Rists gehören ihr an, während man ihren neuen Melodieen vorüberging, aus Gründen, die sich uns bald enthüllen werden. Von nun an macht unser Poet aus der geistlichen Liederdichtung ein Geschäft, eine Aufgabe für Schriftstellerei. Er hatte im Jahre 1644 nicht allein die Dichterkrone empfangen, sondern durch seine Ernennung zum kaiserlichen HofPfalzgrafen auch die Machtvollkommenheit, Anderen diese Krone zu verleihen; drei Jahre später, 1647, hatte die fruchtbringende Gesellschaft ihn als Mitglied aufgenommen, und er hatte, nach Sitte dieses Vereines, der jedes seiner Glieder eine besondere auszeichnende Benennung sich beilegen hieß, die seinem Namen anklingende des Rüstigen gewählt. Unermeßlich war durch Alles dieses seine Bedeutung in seinen Augen gewachsen. Kraft seines geistlichen und Dichter=Berufs will er nun auf beiden Gebieten als Stern erster Größe glänzen. Seine Lieder sollen fortan ein jedes Verhältniß des Lebens in geistlichem Sinne umfassen, es soll Keinen geben, welches Geschlechtes, Alters, Standes, er auch sei, der in den mannichfachen Beziehungen die daraus möglicherweise erwachsen können, sich nicht in ihnen wieder finde; er will dem ganz verfallenen Christenthume wieder aufhelfen, und deshalb durch seine Dichtungen das heilige Wort der

Schrift reichlich wohnen lassen in der Gemeine. Nun besaß er freilich die Gabe eines leichten, fließenden Ausdruckes, einer gefälligen Reim- und Strophenbildung, schnell und mühelos vermochte er Vieles auf das Papier zu werfen; eine Gabe, durch die er sich berechtigt hielt, bei der großen, allgemeinen Beliebtheit die er genoß, und die ihn des gewissesten Gelingens zu versichern schien, seine Aufgabe so weit als möglich zu fassen, ein jedes Fach geistlicher Liederdichtung das ihm noch leer zu stehen schien auszufüllen, sich frisch zu regen, so lange es Tag sei — seinem Gesellschaftsnamen „der Rüstige", gemäß — um sein großes Werk zu vollenden. Aber er vergaß dabei, daß das Wort nur da mit Frucht, und reichlich wohne, wo es als ein innerlich, lebendig erfahrnes, in einem wahrhaft erweckten und erleuchteten Gemüthe wiedergebohrnes, verkündigt wird, es sei durch welche Art der Thätigkeit es auch wolle; daß durch diese Erfahrung, diese Wiedergeburt die Gabe erst ihre rechte Weihe und Wirksamkeit empfängt; daß aber das rüstigste, emsigste Treiben damit, sofern es nur Vieles äußerlich schafft, ohne innere Gediegenheit, ohne Werth und Kraft ist. Er selber rühmt sich wohl seiner Breite, des Vielen, des Ausführlichen, das von ihm ausgegangen sei, er meint, erst durch das Zerknirschen des edlen Gewürzes der Schriftworte komme sein edler, stärkender Duft, sein heilkräftiger Geschmack an den Tag; man hat ihm mit dem herben, aber nicht ungerechten Ausdrucke des Breittretens darauf geantwortet. Was Philipp von Zesen, der späterhin von ihm bitter Gehaßte, fast prophetisch, in einem Ehrengedichte von Rist gerühmt, indem er dessen in der Folgezeit vielfach in Buchstabenwechsel gedrehten und gedeuteten Namen „Joannes Rist" in „es rinnt ja so" verkehrte, das erfüllte sich nun in Wahrheit; breiten, bodenlosen Schwalles rannen seine Lieder dahin ohne Aufhören. Der Strom der „sonderbaren Lieder" wühlte sich sein Bett in jenem, nach ihnen eigends genannten Buche, in der Hausmusik, der Kreuzschule; die zerknirschten „Sonntags- und Festevangelien „ergossen ihren reichlich verdünnten Saft in die Sabbathische Seelenlust und die Festandachten; zwei und achtzig Sprüche alten und eben so viel neuen Testaments, nach seiner Art „gekäuet, zerstoßen und zerquetscht", rannen in die beiden Theile des Seelenparadieses; den Worten des Herrn am Kreuz, der Betrachtung seines Leidens, den Andachten zu seinen Gliedern, öfnete sich die Schleuse der Passionsandachten. Von den Psalmen hielt er sich zurück: gab es doch hier kein leeres Fach mehr zu erfüllen, und hätte er auch wohl gemeint, mit seinen nächsten Vorgängern, Lobwasser und Cornelius Becker es aufnehmen zu können, seinem Zeitgenossen Opitz, dem edlen Gekrönten,*) mochte er doch wohl hier eben so wenig als mit den Episteln gegenübertreten. Das gesteht er zwar nicht ein; er theilt vielmehr in dem Vorberichte seiner Hausmusik ein Schreiben mit, ohne Orts- und Zeitangabe, und ohne andere Namensunterschrift, als „einige der Augspurgischen Confession mit Munde und Herz zugethane Bekenner", worin er gebeten wird, auch die Psalmen Davids „in Reime und bewegliche Melodieen zu bringen", weil er „durch lang gepflogene Übung, neben Zierlichkeit der Worte, auch das Herz Davids, das ist, den Kern und Saft seiner Psalmen desto besser werde treffen und vorstellen können." Das lehnt er nun ab, weil er die Namen der Schreiber (die er sonst für herzliche Liebhaber Gottes und seines heiligen Wortes halte) nicht kenne, noch den Ort und die Zeit ihres Schreibens, er also in den ganzen Handel sich nicht zu finden vermöge. Aber dem ruhmsüchtigen Manne that es doch wohl, ein Zeugniß beizubringen, daß man auch hier, trotz des Vielen, von ihm Ge-

*) Opitz' Gesellschaftsname.

leisteten, noch einen Mangel entdecke, ein auszufüllendes Fach finde, dessen Besetzung er allein gewachsen sei. Nun wäre es ungerecht, des manchen wahrhaft Schönen zu vergessen, das auch in dieser Zeit der unruhigen, eilfertigen Betriebsamkeit, in Liedern von ihm ausgesprochen ist. Wie tröstlich redet er in seinem Adventsliede: „Auf, auf, ihr Reichsgenossen", dem ersten seiner Sabbathischen Seelenlust, zu den Mühseeligen und Beladenen:

Auf, auf, ihr Vielgeplagte,
Der König ist nicht fern;
Seid fröhlich, ihr Verzagte,
Dort kömmt der Morgenstern!
Der Herr will in der Noth
mit reichem Trost euch speisen,
Er will euch Hülf erweisen,
Ja dämpfen gar den Tod!

Wie begeistert schließt er sein Lied von den Engeln, in den Festandachten:

Ehr' und Dank sei dir gesungen,
Großer Gott, mit süßem Ton,
Alle Völker, alle Zungen
müssen stehn für deinem Thron,
und dich unaufhörlich loben,
daß du deiner Engel Schaar
welch' uns schützet vor Gefahr
sendest täglich noch von oben;
Laß hinfort uns würdiglich,
Herr der Engel, preisen dich!

und wie lieblich klingt die Wiederkehr der beiden letzten Zeilen in jeder Strophe dieses Liedes, die nach deren Inhalte nur auf zarte Weise anders gewendet werden! Wie tritt, unter den wenigen Liedern für das Drei-Königsfest, oder der Offenbarung Christi, das seinige eben da hervor: „Werde Licht du Stadt der Heiden", zumahl in jenen beiden Strophen:

Gottes Rath war uns verborgen,
seine Gnade schien uns nicht,
Klein' und Große mußten sorgen,
Jedem fehlt' es an dem Licht,
Das zum rechten Himmelsleben
Seinen Glanz uns sollte geben!

Aber, wie herfürgegangen
ist der Aufgang aus der Höh,
haben wir das Licht empfangen,
welches so viel Angst und Weh

aus der Welt hinweggetrieben,
daß nichts dunkles übrig blieben!

Wie weiß er von der Sehnsucht nach dem heiligen Geiste, von der Freude über dessen Ausgießung zu reden, in den Liedern: „Wir seufzen mit Verlangen" und: „Heut ist das rechte Jubelfest:"

Laß unsre Augen sehen
nach Zions güldner Stadt,
Laß unsre Füße gehen
den theuren Friedenspfad:
Laß unsre Ohren hören
das Wort der Seeligkeit,
laß unsre Lippen lehren
Nur das, was Gott gebeut!

und:

O süßer Tag! nun wird der Geist
vom Himmel ausgegossen!
der Geist, der uns der Welt entreißt,
und uns, als Reichsgenossen
der Sterblichkeit so gar befreit
Zu Jesu lässet kommen;
Ach! würd' ich bald auch dergestalt
an diesen Ort genommen!

Allein neben einem solchen Liede steht dann wieder eine Menge gleichgültig, nachlässig, als Lückenbüßer hingeworfener, durch ihre Flachheit abschreckender; ja, neben mehren Strophen eines Liedes, die uns erbauen und erheben, andere, die nur deshalb da zu seyn scheinen, um eine bestimmte Zahl zu erfüllen! Dazu nehme man, bei wachsendem Alter, bei einem Hochmuthe, den reichlich gespendeter Weihrauch der Genossen des von dem Dichter gestifteten Schwanenordens, unermeßliche Lobhudelei der von ihm Gekrönten, oder die Poetenkrone aus seiner Hand Verlangenden nur zu steigern diente, das doch nicht abzuleugnende Erlöschen des allgemeinen Beifalles, den dadurch genährten Groll gegen angebliche Lästerer und Widersacher, denen, in trauriger Selbsttäuschung, die Ursache davon allein zugeschrieben wird; jene gallichte Stimmung, die während sie alle Rachgierigkeit ablehnt, des christlichen Vergebens, ja, der Feindesliebe sich rühmt, doch das schadenfrohe Ergötzen an dem harten Loose des Gegners nicht bergen kann, und durch frechen Spott es eben da kundgiebt, wo der Blick angeblich auf das Kreuz des Erlösers, auf seine letzten heiligen Segens- und Liebes-Worte während der bittersten Todesqualen gerichtet ist; darf man es da auch nur für möglich halten, eine reine, fromme Begeisterung noch in Rists späteren Liedern anzutreffen, durch die seine Sänger hätten erwärmt werden können? Fürwahr! ist es schon schwer für einen begabten Tonmeister, der von den Liedern eines von ihm geliebten Dichters lebendig durchdrungen ist, der, aus eigener Wahl, eine lebendige Stimme im Gesange ihnen zu leihen bestrebt ist, einem jeden derselben vollkommen genug zu thun; so wird es geradehin unmöglich, wenn der ungeduldige Dichter seinen erbetenen Sänger zur Hast und Eile treibt, ihn spornt, daß er sich rühre, damit der weite und breite Bau nur bald vollendet dastehe;

wenn er ihm nicht einmahl die Gelegenheit bietet mit dem Inhalte des ganzen Liedes sich zu durchdringen, ihm nur die erste Strophe — oft bei Rists Liedern die schwächste und unbedeutendste — mittheilt, ihm anmuthet, wie das Sprüchwort sich ausdrückt, den Löwen an der Klaue zu erkennen, aus einem geringfügigen Theile das Ganze sich herzustellen! Und angenommen selbst, der von dem Dichter gewählte Sänger habe eine Reihe ganzer Lieder vor sich gehabt; wie konnte bei der Farblosigkeit der geringeren, der entstellenden Breite vieler unter den besseren, ein melodisches Gegenbild, in ächtem Sinne, sich gestalten in seinem Innern? Schop, sein früheſter, sein glücklichster Sänger, ermattete später bei den Liedern der Hausmusik an diesem undankbaren Bestreben, nachdem er eine Weile versucht hatte, durch allerhand Hülfsmittel des Tonsatzes, durch überwiegende Ausbildung des Einzelnen, und allerhand Schmuck, seinen Weisen einige Würze zu geben; mit mehr Glück und Beharrlichkeit verfolgte Selle bei der Sabbathischen Seelenlust und den Festandachten einen ähnlichen Weg, beide von dem Dichter offenbar zu der Richtung auf Wortausdruck und Zierlichkeit hingedrängt, der ohnedies die meisten und hervorragendsten Tonkünstler ihrer Zeit, von italienischen Einflüssen berührt, schon huldigten. Bis auf das Äußerste gesteigert erscheint diese Richtung in den Melodieen des sonst begabten Flor, für die beiden Theile des Seelenparadieses, und je länger je mehr geht allen diesen Meistern darüber das Gepräge wahrer Melodieen verloren. Am leichtesten und schnellsten schickt sich der leichtblütige Jacobi in die spätere Art des Dichters, dem er in der Gabe leichten, mühelosen Schaffens, die ihn befähigt, wo es mangelt, sogleich aushelfend einzutreten, in der Durchsichtigkeit und Ungleichheit seiner Hervorbringungen, selbst in der Vielfachheit seines Strebens und Treibens, unter allen Gliedern seines Sängerkreises am ähnlichsten ist, ja in gegenseitigem poetischem Weihrauchstreuen selbst mit ihm wetteifern kann. So darf uns denn, wenn wir dieses alles erwägen, die Erscheinung nicht befremden, daß gegen die Anzahl der von den Gemeinen aufgenommenen Lieder des Dichters, die ihrer neuen, ihnen nachgefolgten Melodieen in so geringem Verhältnisse stehe. Der Mehrzahl jener verschaffte die Neuheit einer ganz eigenen Art geistlicher Dichtung — der sogenannten sonderbaren, mit dem Dichter zu reden — Eingang, für welche die Gabe des Sängers einen gemäßen Ausdruck nicht zu finden vermochte; dem besseren Liede stand nicht immer die vorzüglichere Melodie zur Seite, theils weil der Sänger häufig nur dessen, oft schwachen Anfang kannte, theils weil er, von dem Dichter gedrängt, unter der Menge anderer es nicht herauszufinden vermochte, oder von dem breiten, gleichgültigen Theile des Liedes erdrückt wurde, während es dem Sammler freistand, auszuscheiden, zusammenzudrängen, den Kern von der Schaale zu sondern. Wo Dichter und Sänger in gleicher Frische sich vereinigten, und vereinigen konnten, trat, wie wir gesehen, dieses Mißverhältniß nicht ein.

Wenige Melodieen, wir überzeugten uns davon, sind aus dem Ristschen Sängerkreise in dem allgemeinen Kirchengesange heimisch geworden, keines seiner Glieder, etwa nur Schop ausgenommen, kann sich neben die Sänger stellen, deren unmittelbaren Einfluß auf denselben wir in den vorangehenden Blättern betrachtet haben. Und doch ist er für die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges von Wichtigkeit, weil wir fast nirgends so deutlich als an seinen Gliedern die Kluft erkennen, die allgemach den Liedergesang der Kunstmeister von dem ursprünglichen des Volkes, der Grundlage des evangelischen Kirchengesanges, trennte; weil wir an ihm beobachten können, wie in diesem, seit jene Meister für ihn thätig waren, je länger je mehr das Gepräge des heiligen Gesanges älterer

Zeit erlosch, das dem geistlich volksmäßigen sich in den früheren Zeiten der Kirchenverbesserung auf so eigenthümliche Weise aufgedrückt hatte. Nur einer jener Meister, Thomas Selle, strebte, wie wir gesehen, mit einigem Bewußtseyn, seinen Melodieen dieses Gepräge zu erhalten, bei Anderen tritt es unbewußt, gelegentlich, selten hervor. Die in dem Kunstgesange vorwaltende neue Richtung der Tonkunst, von Italien ausgegangen, durch die vorzüglichsten Meister Deutschlands von dort herübergebracht, und fast ausschließend gepflegt, theilt auch dem geistlichen Liedergesange sich allgemach mit; selbst der Dichter drängt, ohne es zu wissen noch zu wollen, seine Sänger zu ihr hin. Dabei ist es seltsam genug, daß eben der einzige unter ihnen, der Italien selbst sahe, ihr am wenigsten anhängt, Jacobi; und daß der Dichter mit Recht von ihm rühmt, er habe seinem inständigen Begehren Folge geleistet, und sich mit Melodieen welscher Art, kunstreich, bunt, und fremdklingend, nicht hervorthun wollen, obgleich ihm dieses eben so wenig eine Mühe, als es dem Dichter eine Kunst sei, etliche Verse hinzuschreiben. In Anlage und Richtung hatten Beide, Dichter und Sänger, zu viel Gleichartiges, um nicht leicht in einander aufzugehen, nur daß dieser mit jenem nicht die Selbsucht und Eitelkeit getheilt zu haben scheint, die dessen schöne Gabe verunstaltete.

Vierter Abschnitt.

Ergänzendes über Sänger und Setzer geistlicher Weisen, namentlich in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts; Vorandeutungen der Folgezeit.

Die bedeutendsten Erscheinungen des siebzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges haben wir in den vorangehenden Abschnitten unserer beiden Bücher über diesen Zeitabschnitt uns vorübergeführt. Im Elsaß, in Franken, Hessen, Thüringen, Schlesien, vernahmen wir kräftig forttönende Nachklänge der Art und Kunst des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, noch bis weit hinein in das zweite; dauernder, eigenthümlicher, nirgends als in Preußen, wo mit dem Ausgange jenes früheren Zeitraums ein edler Tonmeister einer durch ihn geschaffenen Tonschule das Gepräge seines Geistes aufgedrückt hatte, und wo, seinen Nachfolgern gegenüber, um sie gereiht, auch eine Schule geistlicher Dichtung aufgeblüht war. In der Hauptstadt des damahligen Churfürstenthums Brandenburg bildete der größeste geistliche Liederdichter jener Tage einen Mittelpunkt, um den, aus eigenem Antriebe, verdienstvolle Tonkünstler sich schaarten, unter ihnen auch jener fruchtbarste, glücklichste Sänger kirchlicher Weisen, der mit feinem Sinne den volksmäßigen Ton eben so sicher zu treffen wußte in den von ihm neugeschaffenen Melodieen, als er es verstand, ihn den fremden zu leihen, die seine geschäftige Hand umbildete. In Obersachsen sahen wir, auf italischen Anregungen beruhend, durch den hervorragendsten, in Italien gebildeten Meister des Jahrhunderts gepflegt, eine neue Kunstrichtung aufblühen; die begabtesten Tonkünstler fallen ihr zu, unter ihren Händen gewinnt der geistliche Liedergesang, der unter den Evangelischen auf diesen wesentlich gegründete kirchliche Kunstgesang, eine andere Gestalt als zuvor, die von ihnen ausgehende Einwirkung verbreitet sich bald überall hin; auch auf diesem neuen Gebiete, um nur Weniges später, als auf jenem benachbarten, schließt

sich nun ein Kreis von Sängern, mehr auf äußere Veranlassung als aus innerem Antriebe, um einen geistlichen Liederdichter, den fruchtbarsten Niedersachsens, ja Deutschlands; ein Kreis, in welchem uns vergönnt war, die verhallenden Nachklänge einer früheren, die mächtiger sich erhebenden einer neuen Gegenwart neben einander zu vernehmen. Mit der Darstellung dieser Bewegungen auf dem kirchlichen Kunstgebiete sind wir nun bis zu den letzten Jahren des Jahrhunderts, ja, theilweise selbst bis zu den früheſten des folgenden fortgeschritten; gelang es, unseren Wünschen gemäß, durch sie ein anschauliches, die lebendige Farbe der dargestellten Zeit tragendes Bild zu geben, dürften wir dann nicht, ohne dem Einzelnen weiter nachzuforschen, an ihm uns genügen lassen? möchte es nicht hinreichen, die Bestrebungen jener Zeit, die uns beschäftigt, in ihren wesentlichen Zügen geschildert zu haben? Verlangt man doch nicht von einer geschichtlichen Darstellung, welcher Art sie auch sei, daß sie in unbedingter Vollständigkeit jeder untergeordneten, in irgend einer Beziehung bemerkenswerth erscheinenden Einzelheit nachgehe! Eine Vollständigkeit dieser Art halten wir freilich durch unsere Aufgabe uns nicht geboten, wohl aber eine Nachlese. Die Fortschritte, die Ausgänge so mancher früheren Bestrebungen konnten wir vor den Erscheinungen, die wir vorüberführten, nicht beobachten, weil diese durch ihre Eigenthümlichkeit uns vorzüglich in Anspruch nahmen; mancher Landschaft des evangelischen Deutschlands waren wir genöthigt bisher vorüberzugehen; den allgemach hervortretenden Andeutungen der Folgezeit konnten wir, durch eine bedeutende Gegenwart beschäftigt, nicht nachforschen. Was wir nun bisher, ohne die Einheit, den Zusammenhang der Darstellung zu gefährden, nicht berühren konnten, gedenken wir an diesem Orte aneinander zu reihen, Allgemeines wie Besonderes; das Verwandte, so viel möglich, verbindend, oft freilich Einzelheiten hinstellend, aber ausfüllend, ergänzend, in dem angegebenen Sinne; nur demjenigen hier vorübergehend, das, einer gelegentlichen Erwähnung allein bedürfend, diese an einer anderen Stelle schicklicher finden kann, wie wir denn bereits am Schlusse des zweiten Abschnittes in diesem Buche darauf hingedeutet haben.

Ein Büchlein stellt sich uns hier zunächst dar, Erzeugniß der traurigen, gedrückten Zeit in der es erschien, Werk eines sonst nicht weiter bekannten, untergeordneten Tonkünstlers, unmittelbar nur wenig zusammenhängend mit dem kirchlichen Gemeinegesange der Evangelischen und dennoch hier eines kurzen Verweilens würdig. Es erschien im Selbstverlage seines Urhebers, **Johannn Hildebrand**, Organisten zu Eylenburg, im Jahre 1645 zu Leipzig, gedruckt bei Lankisch Erben, und seine Aufschrift lautet: „Krieges-Angst-Seufzer, mit einer Stimme sampt beigefügtem Basso continuo, bei itzigen grundbösen, kriegerischen Zeiten instendig zu gebrauchen, um den allzusehr erzürnten GOTT zu endlicher Erbarm- und Wiederbringung des so sehnlich-längst gewündschten, und übergüldenen Friedens zu bewegen; in aller Einfalt, und nach dem Vermögen, das GOTT gegeben aufgesetzt ꝛc." Dieser Krieges-Angstseufzer sind sechs, der letzte in zwei Theilen; ihm folgt dann „die göttliche Friedensvertröstung aus Jeremia am 33 Capitel", wie denn überhaupt die gesungenen Worte des ganzen Werkleins zumeist aus diesem Propheten geschöpft sind. Es entstand zu einer Zeit, wie schon die Jahrszahl seines Erscheinens zeigt, wo der verderbliche dreißigjährige Kampf in Deutschland zwar schon seinem Ende sich nahte, aber Sachsen zumahl noch den ganzen Druck des Elendes empfand, das er mit sich geführt hatte. Man fühlt es dem Tonsetzer an, wie schwer dasselbe auch auf ihm lastete, seine Seufzer kamen ihm aus dem Herzen, die Zeit hat sie ihm wahrhaft ausgepreßt; und es ist bemerkenswerth, daß die damahls erst seit wenig mehr als einem Jahrzehend durch Schütz in Deutschland verbreitete, aus Italien stammende deklamato-

risch-recitativische Gesangesart ihm das glücklichste Mittel geworden ist, sein Inneres laut werden zu lassen. Er handhabt sie mit Sicherheit, er hat sich damit durchdrungen; und eben sein Werkchen, das eines sonst fast verschollenen Tonkünstlers, legt ein Zeugniß davon ab, wie großen Anklang jene Art tonkünstlerischer Behandlung damahls gewonnen, wie sie auch bei sonst minder begabten Meistern ein vollkommnes Verständniß gefunden hatte, von ihnen mit Leichtigkeit geübt wurde, so daß sie demnach in weiteren und engeren Kreisen, mittelbar wie unmittelbar, leicht jenen Einfluß gewinnen konnte, den wir ihr nachgerühmt haben. Die „Seufzer" unseres Büchleins ergehen sich theils in durchaus redeähnlichem Gesange, mit einzeln eingestreuten Sylbendehnungen, theils werden sie liedhafter; einmahl tritt auch eine, nach Art des alten lateinischen Kirchengesanges psalmodirende Stelle in der Mitte auf. Alle behandeln ganz kurze Sprüche; so gleich „der erste Krieges Angstseufzer des fast verödeten Deutschlands", aus dem 19ten Verse des 10ten Capitels im Jeremias genommen: „Ach meines Jammers und Herzeleids! ich denke aber, es ist meine Plage, ich muß sie leiden!" In zwei und zwanzig Takten wird der erste, in achtzehn der zweite dieser Sätze, auf die beschriebene Art behandelt, uns vorgeführt, in öfterer Wiederholung, wie sich denken läßt, ganz, und theilweise; hier fast ohne jene Sylbendehnungen, die allein da, und in nur kurzem Verweilen, angewendet werden, wo auf ein einzelnes Wort ein besonderer Nachdruck gelegt werden soll. Der Baß ist fließend, und greift selten, wie es wohl bei ähnlichen Gesängen Heinrich Schützens geschieht, selbständig, nachahmend, in den Gesang ein; nur gegen das Ende des 2ten Satzes finden wir zwei Stellen dieser Art. Nun hat aber Hildebrand jenen beiden Sätzen noch einen dritten liedhaften, im dreitheiligen Takte, als eine Trostesstimme, angereiht: „die Rechte des Herrn kann alles wenden", ihn auch durch diese Behandlung den früheren entgegensetzend, und so seinen Gesang abrundend. Er zeigt sich als einen verständigen Künstler, der in seinem Kreise gewiß nicht ohne Einfluß geblieben ist, und mindestens dahin gewirkt hat, dem von den größeren Meistern seiner Zeit Angebahnten den Weg ferner zu ebnen. Seinen einstimmigen Seufzern hat er in gleicher Anzahl noch eine Zugabe von (sechs) vierstimmigen Gesängen angereiht, „an die gesammte Friedens-begierige Bürgerschaft", welcher allgemeinen Widmung dann die Namen sechs einzelner Gönner und Freunde folgen, denen jene Tonsätze besonders zugeeignet werden. Die behandelten Worte sind meist kurze Gebet- und Trostreime; zweien derselben ist die alte Melodie des Hymnus: „Jam moesta quiesce querela", mit einigen Veränderungen anbequemt, nicht ohne Beziehung auf den Inhalt des Liedes, dem sie ursprünglich angehört.

In anderer Beziehung als das besprochene Werkchen nehmen zwei andere, ebenfalls von nur geringem und mäßigem Umfange, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Beide erschienen nicht lange nachher zu Hamburg, durch Johann Rebenlein gedruckt und verlegt; das erste unter dem Titel: „Christlicher und wolgemeinter BueßWäkker für alle in Sünden schlaffende bueßflüchtige Seelen. Nebst einem andächtigen und beweglichen Bueßliedlein. Für alle von Sünden aufgewäckete bueßfertige Seelen, im Jahr MDCXLVIII (1648) gestellet von **M. Johann Neukrantz**, ordentlichem Seelen Wächtern und Wäkkern im Kirchwärder"; das zweite um zwei Jahre später, „Im Jubeljahr 1650" mit der weitläufigen Aufschrift: „Königs Davids Psalter-Spiel von neuem besaitet, und auf die heutige Singe-art gestimmt. Das ist: Außerlesene Christ-Lehr-Bete-Klage-Trohst- und DankPsalmen Davids, auf anmuthige und guten Theils bekannte Sang-weisen gerichtet und gesätzet ꝛc." Eine gedrängte Lebensbeschreibung des Herausgebers giebt uns Rist in seinem deutschen Parnaß (S. 557 u. f.)

durch ein „in gar großer Eile aufgesetztes und übersendetes“ Ehrenl an denselben, „als er am 11ten April 1652 sein Jubeljahr, das 50ste seines Alters, in gutem Frieden und Gesundheit durch Gottes Gnade glücklich hatte zurückgelegt, und nunmehr in das 51ste getreten war“; ein Lied, dem auch eine zweistimmige Melodie beigefügt ist. Es wird darin gesagt: Daphnis (Rist) habe zwar schwere Gedanken, wolle aber dennoch wagen, dem Freunde rüstig etwas Fröhliches zu singen. Er verkündet nun: Geboren sei Neukranz in dem Jahre, wo der Poet Paul Melissus gestorben sei (1602); zum Priester sei er gewählt in dem Jahre, in welchem Kaiser Ferdinand der Zweite und König Christian der Vierte von Dänemark Frieden zu Lübeck geschlossen, „als man dem grausamen Mavors zu schanden Frieden gemachet in Cimbrischen Landen“ (1629); seiner Agnes (Agnes, seinem Lämmchen) hab' er sich vermählt: „als Herr Gustavus der Große gekrieget, als er bei Lützen im Sterben gesieget“ (1632). Vieles erfahren wir dadurch über den Besungenen freilich nicht, doch ist das Wenige, das uns geboten wird, mindestens mit gutem Humor vorgetragen. Ihm folgen dann „glückwünschende Klingreime“; dem Gefeierten, der schon funfzig Jahre lang ein Kranz gewesen, dem vor zwanzig Jahren in seiner Agnes ein neuer Kranz geworden, dem solle nunmehr im frischen Lenze ein buntes Kränzlein gewunden werden, und Gott wolle ihn, den so frisch Grünenden, der Welt noch funfzig Jahre lang sparen.

Beide Bücher, über die wir nun berichten wollen, erschienen nicht lange vor der Feier, welche der Rüstige besang. Das erste, der Bußwecker, enthält nur zwei Lieder mit ihren Melodieen: „Sichre Seele schläfst du noch?“ umgedichtet nach dem weltlichen Liede: „Sichres Deutschland schläfst du noch?“ und: „Weh, o weh mir armen Sünder“; das zweite, das Königs Davids Psalterspiel, deren sieben und dreißig. Der Herausgeber, der es durch seine Zueignung vom Michaelistage mehreren Hamburger Honoratioren gewidmet hat, als seinen „hochgeehrten Schwägern, Gevattern, und wohlverdienten, hochwerthen Herzfreunden“, giebt uns über die Singweisen dieser Lieder in seiner Vorrede ausführlichen Bericht, den wir theils wörtlich, theils abkürzend hier einschalten wollen. Er ist freilich nicht überall genau und zuverlässig, wo von Älterem die Rede ist, allein er soll uns in dieser Beziehung auch nicht als Quelle dienen, sondern uns nur zeigen, wie man, auch noch über die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hinaus, wenn auch in anderem Sinne als zuvor, Weltliches für geistliche Zwecke entlehnte, zu einer Zeit, wo man dessen mindestens wegen Mangels an Melodieen nicht bedurfte. „Sind übrig die Sangweisen (melodiae) — sagt Neukranz — von welchen ich auch vorher Etwas melden, und den günstigen Leser wider das unzeitige Vorurtheil des Tadlers wappnen muß. Dieselben sind nun mehrentheils von andern, bekannten und unbekannten Sangmeistern und Künstlern gesetzt, und hiebevor schon gemein worden, ausgenommen die erste, die vorn an stehet, und die, so über den 2ten, 5ten, 43sten, 52sten, 54sten, 91sten, 98sten, 121sten, 122sten, 147sten Psalm gesetzt worden, welche meine eigene sind. Die zuvor gesetzte und bekannte anlangend, so sind dieselben, theils ohne Text, theils mit geistlichen, theils mit weltlichen Liedern gezieret, hiebevor ausgegangen, und bekannt worden. Die, ohn', und mit geistlichen Texten gesetzt, wie auch meine eigene, wird man verhoffentlich frei durchlaufen lassen; mit denen Weisen aber, darunter weltliche Texte gelegt (gewesen), werd' ich wohl zum allermeisten leiden müssen; als obs sonderlich einem Prediger und geistlichem Manne übel anstehe, das heilige Wort Gottes also zu verkleinern, und unter solche Weisen zu legen, die mit weltlichen, ja, oft wohl gar mit buhlerischen Texten hiebevor an Tag gegeben, und von dem

gemeinen Manne weidlich gebrauchet, ja, mißbrauchet sind.“ Nun beruft sich der Herausgeber auf Vorgänger, die ein Gleiches gethan, namentlich mit den in die lutherische Kirche eingeführten Melodieen: „Auf meinen lieben Gott“ (Venus, du und dein Kind rc. von Jacob Regnart); „Herzlich thut mich verlangen“ (Mein G'müth ist mir verwirret); „Hilf Gott, daß mir gelinge“ (Möcht ich mit Luste singen); „Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt“ (Es liegt ein Schloß in Oesterreich); „Ich dank' dir lieber Herre“ (Entlaubt ist uns der Walde); „Was ist besser im Leben als Fried' und Einigkeit“ (Es wollt' ein Jäger jagen). Er setzt hinzu, daß man selbst ganze Lieder, „ungeachtet, daß sie zum öfteren gar Buhlenlieder gewesen, guten Theiles behalten, Nachahmungen (parodias) daraus gemachet, und sie auf die geistliche Buhlschaft Christi und der gläubigen Seelen, davon Jesaias (**LXII**, 4, 5), Hoseas (**III**), und das ganze Hohe Lied Salomonis handelt, auch andere geistliche Sachen gezogen.“ Dann nimmt er zur Rechtfertigung seines Verfahrens Achthundert Vierundsechzig Geistliche Lieder und Psalmen in Anspruch, die im Jahre 1639 zu Nürnberg bei Wolf Endter gedruckt seien. Diese habe der Prediger Cornel. Marci „durchgesehen, überlesen, und ob sie dem Glauben ähnlich, geprüfet, Gottes Wort gemäß befunden, gutgeheißen, und mit einer schönen Vorrede gezieret.“ Hierin seien nun folgende Lieder zu finden, die alle noch vor wenig Jahren von dem gemeinen Manne als Buhlenlieder gesungen worden: „Einsmahls ich mich bedacht, wie ich Jesu Christo dienen möcht; Gar sehr ist mir mein Herz entzündet gegen Jesum rc.; Schönstes Jesulein, liebstes Brüderlein; Von der Fortun ich werd' getrieben aus; Von Grund des Hertzen mein hab' ich mir außerkorn; Meins Herzens Trost hab ich neulich empfunden; Jesulein, du bist mein, weil ich lebe rc.“ und andere. Nachdem er so seine geistliche Würde dem Vorwurfe einer Entweihung zu entziehen gesucht hat, geht er noch zu anderen Rechtfertigungsgründen über. Er habe, sagt er, „diese Lieder gantz nicht zu Kirchengesängen gewidmet, sondern nur im Hause zu gebrauchen, um der lieben Jugend dadurch die weltliche Liebe-Sachen auß dem Kopf zu bringen, und an deren statt das hertze liebe Wort Gottes, und insonderheit die schönste Psalmen Davids ins Herz zu bringen, und auf allerley Weise lieb und angenehm zu machen rc.; wie denn diese gute Meinung unseren seeligen Vorfahren nicht mißgerathen, indem durch Unterlegung der geistlichen Lieder unter die weltlichen Weisen, die weltlichen Lieder, so zuvor darunter gesungen, gantz in Abnahme kommen und vergessen sind, also, daß derselben zu unserer Zeit wenig mehr bekannt, und junge Leute fast nicht eins (einmahl) wissen, daß dies weiland weltlicher Lieder Singweisen gewesen, und hingegen die lieblichen Weisen und geistreichen Lieder beibehalten, und mit merklicher Erbauung der Kirchen Gottes, und großem Nutzen vieler betrübten und fröhlichen Herzen bisher gebraucht und gesungen worden.“ Wolle man, nach Allem diesem, an dem Gebrauche dieser Melodieen noch einen Anstoß nehmen, so werde durch den angemessenen Vortrag derselben endlich jeder Zweifel verschwinden. Man werde finden, „daß diesen weltlichen Weisen auch eine christliche und zur Andacht bewegende Art könne gegeben und mitgethan werden, wenn man bei dem Singen und Spielen derselben den Schlag (tactum) fein langsam führe, welches insonderheit in denen Gesängen zu beobachten, die mit geschwinden Noten, oder mit einer tripla gesetzt seyen; je langsamer (schließt er) in solchen die Maaße (mensura) wird gezogen werden, je beweglicher werden sie anzuhören seyn.“ Allein unser Verfasser begnügt sich nicht damit, seine Wahl weltlicher Melodieen für diejenigen Lieder zu entschuldigen, denen er dergleichen aneignete; er schlägt Singweisen dieser Art auch da vor, wo er selber schon neue erfunden hatte, um, wenn diese nicht gefielen, sie an deren Stelle

zu gebrauchen. So für den zweiten Psalm die Weisen der Lieder: „Daphnis ging für wenig Tagen", oder: „Lachet nicht ihr Schäferinnen"; für den 5ten die Melodie: „Einsmahls als ich Lust bekam"; für den 43sten: „Coridon, der ganz betrübet"; für den 52sten: „Auf meinen lieben Gott", eine Weise, die er selber auf die des weltlichen Liedes: „Venus du und dein Kind" zurückführt; für den 22sten: „Ach Amaryllis, hast du denn die Wälder gar verlassen" u. s. w. Aus diesen Vorschlägen, wie aus dem ganzen Zusammenhange seiner Vertheidigung des Entlehnens weltlicher Weisen für geistliche Lieder, erkennen wir, in welchem Sinne dieses in jenen späteren Tagen noch fortdauerte. Zunächst bedurfte es jetzt schon einer besonderen Rechtfertigung für dasjenige, was in früherer Zeit allgemeine Zustimmung und Billigung gefunden hatte, ja, beinahe unbewußt geschehen war. Hatte sich irgend ein Widerspruch geregt, so war er zumeist nicht auf den Ursprung des Entlehnten gegründet gewesen. Gegen das Ende des vorangegangenen Jahrhunderts hatten sich Stimmen erhoben, wenn auch nur zerstreute und wenig beachtete, gegen die sogenannten „freudigen" Weisen, sie mochten weltlichen Ursprungs seyn, oder nicht; man fand einen Anstoß an dem Tone, der Beschaffenheit der Melodieen selbst, sofern sie nicht das Gepräge des strengen Ernstes trugen, der dem Heiligthume allein angemessen schien. Um ein halbes Jahrhundert später war es für einen Geistlichen, der seine Würde und Ruf wahren wollte, bereits nothwendig geworden, wegen der Anwendung von Melodieen sich zu vertheidigen, weil sie weltliche gewesen; schon diese frühere Bestimmung allein schien den Meisten dieselben von der Kirche ausschließen zu müssen, mochte auch in ihrer Beschaffenheit an sich nichts Mißziemendes gefunden werden können. Der darum Angefochtene mußte, um ihnen Eingang zu verschaffen, an das Beispiel der Väter erinnern, an kurz zuvor ausgesprochene Billigung ähnlichen Verfahrens durch würdige, hochgestellte Amtsgenossen; er mußte das Andenken an die heilsamen Früchte aufrufen, die es gebracht, an den Sieg, den der geistliche Inhalt davon getragen habe über die ihm geliehene weltliche, von ihm ganz durchdrungene, neu beseelte Form, deren Ursprung dem Gedächtnisse der Mehrzahl selbst schon entrückt sei; er mußte die Hoffnung aussprechen, daß Ähnliches auch in der Gegenwart sich wiederholen werde, wie denn schon Anzeigen genugsam davon vorhanden seien; und nachdem er die Verwahrung ausgesprochen, nicht sowohl für die Kirche, als für das Haus gearbeitet zu haben, zuletzt nebenher noch zu verstehen geben, daß ein angemessener Vortrag das Bewegliche, Herzgewinnende des Ausdruckes, der in weltlichen Weisen kräftiger und treffender als in vielen geistlichen hervortrete, erhalten, das etwa Unkirchliche auslöschen werde. Die weltlichen Melodieen aber, die hier empfohlen werden, sind nicht länger, wie zuvor, der Mehrzahl nach aus der Mitte des Volkes hervorgegangen, sondern von Kunstmeistern nach dem herrschenden Geschmacke der sogenannten Gebildeten (wie wir uns jetzt ausdrücken würden) erfunden; sie sind zumeist jenen liebelnden Schäferliedern entlehnt, wie sie damahls aus den Dichtervereinen in Fülle hervorgingen; Melodieen, die durch den „gemeinen Mann" aufgehorcht, sich mittelbar erst unter ihm verbreitet hatten; auf das Volk übertragene, gleich den meisten ursprünglich geistlichen Weisen jener Tage. Selbstschaffend hing damahls die Gemeine mit dem Kirchengesange nicht länger zusammen; aus dem Munde des Volkes entlehnte man nur dasjenige, was dieses selber zuvor sich anderswoher angeeignet hatte. Geschahe nun dieses hier mit Gesellschaftsliedern, so begann auch bereits eine Zeit heranzunahen, wo man selbst von den Brettern her die Singweisen abhorchte, die man später in der Kirche hören ließ, als nämlich die Oper nicht länger auf den engeren Kreis der Fürstenhöfe beschränkt, zu einem allgemein zugänglichen

Schauspiele geworden, und durch die beliebte, auch bei tragischen Gegenständen nicht zurückbleibende, vielgestaltige Maske des Pickelherings mit dem gemeinen Volke in nähere Verbindung getreten war. Wir begnügen uns für jetzt mit dieser Andeutung, und fügen nur noch hinzu, daß die weiche Tonart in den Melodieen des Davidspsalterspiels über die harte das entschiedenste Übergewicht hat; jene erscheint in 28, diese in nur 9 Fällen. Eben so treffen wir den dreitheiligen Takt häufiger an, als den geraden; diesen letzten 12, jenen ersten 25mahl, und zwar in 16 Fällen unbedingt vorwaltend, in 9 anderen mit dem geraden wechselnd. Rhythmischer Wechsel begegnet uns nirgend, und ein Hinneigen zu Kirchentonarten nur zweimahl; in dem 52sten Psalme zu dem Phrygischen, in dem 112ten zu dem Mixolydischen. Neukranz eigene Melodieen sind fließend und singbar, auch ist er ein nicht ungewandter Tonsetzer; so finden wir in seinem fünften Psalme (Herr ich bitt', hör' an mein Wort, merk' auf meine Red' hinfort ꝛc.) fast durchgängig einen Canon in der Octave zwischen der Ober- und Grundstimme, ungezwungen und wohlklingend durchgeführt.

Wenig ist zu berichten über Joachims v. Glasenapp „Evangelischen Weinberg“, den er, seinem Titel zufolge, „Gott zu Ehren, und der Music Liebhabern zum Wohlgefallen“ wahrscheinlich zuerst um 1647 oder 1648 herausgab (wie aus den Zuschriften des Calixtus vom 1. Dec., und des Braunschweigischen Superintendenten Heinr. Wiedeburg vom 8. Aug. 1647 zu schließen ist) — dann aber um 1651 eine aufs neue übersehene und gebesserte Auflage davon zu Wolfenbüttel bei Johann und Heinrich, den Sternen, erscheinen ließ, „von der durchlauchtigen Befreyenden mit schönen, anmuthigen Melodeyen kunstmäßig gezieret“, und dem großen Churfürsten Friedrich Wilhelm und der Churfürstin Louise von Brandenburg zugeeignet. Die fürstliche Urheberin jener Singweisen, die der Titel nur mit ihrem Vereinsnamen als Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft nennt, ist die älteste Tochter Herzogs Johann Albrecht des zweiten zu Mecklenburg, Stifters der Güstrowschen Linie, **Sophie Elisabeth,** seit dem 13ten Juli 1635 dritte Gemahlin Herzogs August von Braunschweig Wolfenbüttel. Der von ihr gesungenen Melodieen sind hundert und sechs, alle nur von einer bezifferten Grundstimme begleitet; sie nähern sich denen des sechzehnten Jahrhunderts durch Anwendung des rhythmischen Wechsels, den wir in fünf und zwanzig von ihnen antreffen, nicht aber durch Gebrauch kirchlicher Tonarten; nur eine, die des Liedes: „Wenn schon der Wein der Freuden“, gehört, für sich betrachtet, dem Phrygischen an, ihr Schlußfall ist jedoch unregelmäßig durch die Unterquinte (A) in der Grundstimme begleitet. Die Tonarten C, E, H moll, und B dur, deren erste, zweite, und letzte, jede dreimahl, die dritte nur einmahl erscheint, sind Formen, an denen wir den späteren Ursprung dieser Weisen erkennen würden, wenn wir auch nicht sonst schon davon unterrichtet wären, weil das sechzehnte Jahrhundert, der Regel nach, dieselben nicht anwendet. Auch werden dem Singenden, gegen frühere Sangesart, wohl übermäßige und verminderte Tonverhältnisse zugemuthet; so in der zweiten Zeile der Melodie des Liedes: „Werkheilig Hoh' und Weisen“ (für den Sonntag Sexagesimä) eine falsche Quinte, und in deren vierter eine verminderte Quarte. Die weiche Tonart ist die vorwaltende, sie erscheint in 67, die harte dagegen in nur 39 Singweisen. Eben in der Hälfte aller, in ihrer drei und funfzig, herrscht unverändert der gerade Takt; in einer einzigen (der des Liedes: „Vorbilder Christi sind gewesen“) folgt er dem dreitheiligen nach, und dieser letzte waltet in sieben und zwanzigen vor; die übrigen 25 endlich sind, wie wir schon gefunden, durch rhythmischen Wechsel ausgezeichnet. Alle diese Melodieen schließen sich bekannten Strophen an; einem jeden Liede ist eine ältere Singweise bei-

gezeichnet, nach welcher es gesungen werden kann, wenn es ihr auch hin und wieder schwer, und nicht ohne wesentliche Veränderungen anzupassen ist, wie unter andern das Lied: „Dem Herren Christo sei Lob, Ehr ꝛc.“, der Weise: „Nun bitten wir den heiligen Geist.“ Es ist mir nicht gelungen, eines dieser Lieder mit seiner neuen Melodie in kirchlichen Singbüchern anzutreffen, weshalb denn auch nicht über den Beifall zu urtheilen ist, den sie etwa gefunden haben könnten. Sie stellen eine Reihe von Fest- und Zeitliedern dar, die mit dem ersten Advents-Sonntage, als dem frühesten des Kirchenjahres, beginnt, und mit dem 26sten Sonntage nach Trinitatis schließt. Mit Ausnahme des Festes Johannes des Täufers, der Heimsuchung Mariä, und der Aposteltage, dehnen sich diese Lieder auf alle von den Lutherischen beibehaltenen Feste aus, und am Schlusse ist ihnen noch eines „vom Sterben und ewigen Leben“ angehängt: „Warum beweinen wir, die nur sanft schlafen?“ Die meisten (wir müssen es gestehen) sind nur trockne, unerfreuliche Reimereien über die Sonntags- und Fest-Evangelien, wenn auch gegen deren rechtgläubige Auslegung nichts eingewendet werden kann, die zum Überflusse noch fast bei jeder Zeile durch Bibelsprüche belegt wird, wie denn auch jeder Abtheilung — nach Sonn- und Festtagen — noch eine große Anzahl anderer Sprüche und bekräftigender Stellen der Schrift angehängt ist. Auch in früherer Zeit geschahe dergleichen wohl, dann aber, weil der Mund des durch das heilige Wort begeisterten Sängers überfloß von demjenigen, was in seinem Liede lebendig geworden war, und weil er, als ein Angefochtener, es daneben noch aufrufen mußte als Zeugniß für den Grund und die Reinheit seines Glaubens, wie wir es bei dem frühesten Abdrucke des Liedes finden: „Es ist das Heil uns kommen her“, und in dem Liederbuche der böhmischen Brüder. Allein der bloße Buchstabe des Schriftwortes, wie er hier in Anspruch genommen wird, vermag für den Dichter nicht zu zeugen, wenn der Geist nicht mit ihm ist, und kann noch weniger seinem Liede Anklang und Dauer sichern. Die fürstliche Sängerin erscheint freilich begabter als ihr Dichter, kaum aber konnte sie sich an ihm begeistern, und ihre Weisen haben um so weniger durch Übertragung auf andere Lieder sich erhalten können, weil ihnen bekannte, allgemein verbreitete, meist die vorzüglichsten älterer Zeit, zur Seite standen.

Einem Werke eigener Art dürfen wir hier nicht vorübergehen, das in Behandlung der Gesänge, die es uns bietet, einen aus schon älterer Zeit stammenden, in ihm sich fortpflanzenden Einfluß Italiens uns zurückruft, während damahls eine neue, von daher gekommene Richtung des Bildens die Tonkünstler jener Zeit vorzugsweise berührte. Auch führt es uns nach Süddeutschland, und giebt uns Gelegenheit, den Nürnberger Tonkünstlern wiederum näher zu treten, von denen wir seit Johann Andreas Herbst nicht Gelegenheit hatten, zu reden. Es erschien im Jahre 1652 zu Nürnberg „in Verlegung Wolffgang Endters des Älteren“ und führt die Aufschrift: „Erster (Ander — Dritter —) Theil Herrn J. M. Dilherrns, Predigers bei S. Sebald, Evangelischer Schlußreimen der Predigten, so er im Jahre Christi 1649 (1650—1651) gehalten. Mit dreien singenden Stimmen, zweien Discanten, einem Baß, mit numeris und signis gezeichnet, zu einem Positiv, Regal, Spinet, Clavicymbel oder Theorbe accommodirt und componirt durch J. E. Kindermann, Organisten bei S. Aegidien. **Johann Erasmus Kindermann**, dem wir bereits zuvor, mit Georg Neumark in Verbindung, vorübergehend begegneten, den auch Rist nebenher einmahl als einen seiner Sänger (wahrscheinlich weltlicher Lieder) nennt, war am 29. März 1616 zu Nürnberg geboren, und starb daselbst am 14. April 1655, in dem kaum zurückgelegten Alter von 39 Jahren. Neben dem oben angezeigten Werke besitzen wir von ihm an geistlichen Gesängen einen

Dialog: „Mosis Plag, Sünders Klag, Christi Abtrag, auf die Passions-Zeit, und sonsten täglich zu musiciren bequemlich ꝛc.“ Nürnberg 1642; eine Reihe von Katechismusliedern zu 5 Stimmen, denen sich zwei Tischgesänge nebst einem Morgen- und Abendsegen anschließen, im Ganzen zwölf Sätze, die er unter dem Titel „Musica catechetica“, im Jahre 1643 eben da herausgab, und dem Magistrate zu Ulm widmete; ein drittes Werk: „Musikalischer Felder- und Wälderfreund, mit einer singenden Stimme oder dem Basso Generali, für einen Organisten, Theorb- oder Lautenisten accommodirt und componirt“, in demselben Jahre ebenfalls zu Nürnberg erschienen, läßt durch seine Aufschrift allein seine Bestimmung nicht deutlich erkennen. Drei andere Werke enthalten nur Orgel- und Instrumentalsätze: seine Harmonia Organica (1645) 12 Vorspiele, 8 Fugen, 2 Intonationen, ein Magnificat aus dem 8ten Kirchentone, in die, damahls schon fast außer Gebrauch gekommene deutsche Tabulatur gesetzt; von seiner „Neuverstimmten Violenlust mit 3 Violen nebst einem Generalbaß ꝛc. 1652“, und von vier Büchern Sonaten und Canzonen für Geigen und Generalbaß (1653) können wir den Inhalt nicht näher angeben. Das Werk, das wir so eben als Gegenstand unserer Aufmerksamkeit bezeichneten, stellt sich eine eigene Aufgabe. Johann Michael Dilherr, Prediger an S. Sebald zu Nürnberg, pflegte seine Predigten über die Evangelien mit einigen Reimzeilen zu schließen, in die er als Lehre, Warnung, Ermahnung, den Hauptinhalt seines Vortrages zusammenfaßte. Von solchen Schlußreimen werden uns hier drei Jahrgänge geboten (1649—1651). Es ist wohl nicht vorauszusetzen, daß diese Reime schon ursprünglich für den Gesang des Kirchenchores bestimmt waren, und von diesem nach Beendigung der Predigt vorgetragen wurden; wäre Kindermann bei S. Sebald angestellt gewesen, wie er es bei S. Aegidien war, und hätte also Dilherr sonn- und festtäglich sich mit ihm darüber vereinigen können, so dürften wir es eher glauben. Wahrscheinlich wird sie ihr, auch als geistlicher Dichter geschätzter Urheber nur gesprochen, und der Beifall, den sie fanden, unseren Meister veranlaßt haben, sie aus eigenem Antriebe, zur Auswahl für den Gebrauch bei häuslichen Andachten, in Erinnerung an das in der Kirche früher Gehörte, zu sammeln, sie durch die ihnen gegebenen Melodieen und einen leicht auszuführenden Tonsatz noch angenehmer und eindringlicher zu machen. Es sind ihrer im Ganzen 168, die wir hier erhalten, 54 in dem ersten, 58 in dem zweiten, 56 in dem dritten Jahrgange; viele von nur zwei und vier Zeilen, wenige von mehren; einige der längeren sind auf die Strophen bekannter Lieder, wenige auch auf deren Melodieen gerichtet. Sie schließen sich der Ordnung des Kirchenjahres an, dessen Sonn- und Festtagen folgend; als ein besonderer kommt nur der Sebaldustag vor. Den ersten beiden Theilen sind „Schlußlieder“, dem dritten „Morgen- und Abendgesänglein“ hinzugefügt, nicht immer gleich viel; daher einer in der Zahl der in ihm enthaltenen Reime nicht immer dem andern übereinstimmt. Es werden zwei Beispiele hinreichen, von der Weise und Beschaffenheit derselben einen Begriff zu geben. Am Sebaldustage 1649 ließ Dilherr am Schlusse seiner Predigt sich also vernehmen:

O Mensch! all' menschlich Freud' veracht, *)
und nur die Freud' in Gott betracht!

Am 16ten Sonntage nach Trinitatis desselben Jahres, nachdem er das Evangelium von der Erweckung des Jünglings zu Nain erklärt hatte, schärfte er ein:

*) S. Beispiel Nr. 167.

Lernet kennen bald den Tod*),
so bringt Sterben keine Noth;
und wird alle Todesmacht
mitten im Tod ausgelacht.

In Melodie und Tonsatz erinnert die musikalische Behandlung dieser Reime am meisten an Adam Gumpelzhaimers dreistimmige Gesänge nach Art der welschen Villanellen, also an eine Form, durch die im sechzehnten Jahrhunderte zuerst der Einfluß Italiens auf deutsche Kunstübung sich kund gab; minder an Heinrich Alberts Kürbshütte, obgleich man dieses voraussetzen möchte, weil die Aufgabe eine ähnliche, Alberts Werk auch um die Zeit des Erscheinens der Dilherrschen Schlußreime ein neues, mit Beifall aufgenommenes war, also in doppelter Rücksicht zur Nachahmung reizen konnte. Allein Alberts Sätze neigen sich mehr zu fugirter Behandlung hin, Kindermanns dagegen streben nach einfacher Sangbarkeit, und suchen Mannichfaltigkeit und Reiz in rhythmischen Gegensätzen, und wohleingeführten Mißklängen; zuweilen freilich verfallen sie in einen Wortausdruck, der an das Barocke streift, und den man bei dem ernsten Gegenstande nicht billigen kann. Sein Satz über den ersten, zweizeiligen der zuvor angeführten Reime stellt die erste Zeile im geraden, die zweite im dreitheiligen Takte dar, schlägt in jener die Mißklänge an, läßt sie in dieser im Durchgange und in Bindungen erscheinen; wenn er damit den Gegensatz menschlicher und himmlischer Freude bezeichnen will, so können wir, da Alles ungezwungen erscheint, und durch sich selber ausgesprochen, darin nur mit ihm einverstanden seyn. Wenn er aber am Schlusse des Satzes über den zweiten vierzeiligen Reim, dessen Takttheile minimae ($\frac{2}{4}$ Noten) sind, auf dem Worte „ausgelacht" einen Lauf nach der Tiefe in Terzen durch acht Sechzehntheile anbringt, so hat ein solches Hohngelächter — denn so erscheint dieser Lauf wirklich — etwas Mißziemendes und Verletzendes, denn mit einer solchen Stimmung wird man dem Tode weder in das Antlitz sehen mögen, noch können.

Kindermann pflanzte eine ältere Form fort, sie durch die Mittel, welche die fortwachsende Kunst geschaffen, reicher ausstattend; Hildebrand sahen wir auf kurze Sätze in ungebundener Rede eine neuerfundene Form anwenden, Sätze, die man zuvor meist durch reiche Stimmenverflechtung zu schmücken und beleben gesucht hatte. Eine Regsamkeit des Fortbildens, trotz der ungünstigen Zeiten, läßt sich überall nicht verkennen, auch wenn nicht immer das Ausgezeichnete geleistet wurde; nur daß diese Ungunst den Geist des Friedens und frommer Heiterkeit verscheuchte, daß jene Strebsamkeit zugleich das Gepräge eines unruhigen, unbegnügten Treibens gewann, und das kirchliche allgemach darüber einbüßte. Die Verbreitung des tonkünstlerischen Bildens, das unstäte Trachten nach Neuheit in demselben, das Spiel mit den aus ihm allgemach hervorgegangenen Formen, das Verschmelzen, Vermischen derselben, mußte unter solchen äußeren Verhältnissen, bei einer Stimmung wie die angedeutete, die Sicherheit, die Bestimmtheit der Umrisse dieser Formen je länger je mehr verlöschen; wie nahe lag das Verschwimmen der geistlichen Hausmusik, und ihres weltlicheren Gepräges, in die kirchliche Tonkunst! Deshalb ist auch die Betrachtung von Werken nur zweiter Ordnung, die nicht unmittelbar in den Kreis der kirchlichen gehören, und zwischen denen und dem kirchlichen Gemeinegesange gar

*) S. Beispiel Nr. 168, desgl. Nr. 169 einen bereits bei Gelegenheit des Neumarkschen Lustwaldes in Bezug genommenen Tonsatz Kindermanns.

keine Beziehung obzuwalten scheint, dennoch nicht ohne Wichtigkeit; oft lassen in ihnen die Züge, die auf einen Umschwung deuten, sich leichter erkennen, als in viel höher stehenden Schöpfungen, weil ihre Bestandtheile offener und erkennbarer neben einander liegen, während sie in jenen mehr zu einer Einheit verschmolzen sind.

Nächst Kindermann stand Dilherr auch mit Stade — sei es der Vater oder Sohn gewesen, lassen wir einstweilen dahingestellt — in nahem Verhältnisse. Daß er Tonkünstler an sich zog, darf nicht befremden; hochgeachtet in seinem geistlichen Berufe, war er nicht minder ein zu seiner Zeit geschätzter Liederdichter, und selber ein Freund und Kenner der Tonkunst; ja wir finden eine Andeutung, daß er zu einem seiner Lieder die Melodie erfunden habe. Auch bei ihm verweilen wir daher einige Augenblicke; was wir über ihn berichten, erzählen wir größtentheils Wetzel nach, der in seiner Geschichte der geistlichen Liederdichter sich ausführlich über ihn verbreitet. **Johann Michael Dilherr** war im Jahre 1604, am 14. October, zu Themar im Hennebergischen geboren. Sein Vater war „der Fränkischen Ritterschaft des Orts Rhön und Werra Rath, und Fürstlich Sächsischer Regierungs-Advokat zu Meiningen." Seine fromme Mutter, die er schon in zartem Alter verlor, ermahnte ihn auf ihrem Todbette, den geistlichen Stand zu wählen, dabei werde er gedeihen, und selbst bei harter Prüfung dennoch erquickt werden. Im Jahre 1617 sendete ihn sein Vater auf das Gymnasium zu Schleusingen, wo er sich kümmerlich behelfen mußte, denn sein Vater war seiner lehnbaren Güter im Stifte Würzburg beraubt worden durch die von dem Bischofe Julius Echter ergriffenen harten Maaßregeln gegen diejenigen, welche nicht zu dem alten Glauben zurückkehren wollten. Zu der Dürftigkeit und dem Mangel gesellte sich noch eine andere Prüfung. Einer seiner Lehrer, ein gelehrter, aber wunderlicher, bäurisch grober Mann, behandelte ihn ohne alle Veranlassung so übel, daß er schon entschlossen war, den Studien zu entsagen. Allein der dortige Conrector sprach ihm freundlich zu, ihn versichernd, wenn er nur eine Weile Geduld habe, werde er einst alle seine Lehrer überragen; auch wußte er die Härte und das Vorurtheil jenes Lehrers zu sänftigen und zu zügeln. Im Jahre 1623, ein Neunzehnjähriger, bezog Dilherr die hohe Schule zu Leipzig, besuchte demnächst Wittenberg und Altorf, immer nur im Besitze des nothdürftigsten Unterhalts, den er theilweise durch Handreichungen, Gelegenheitsgedichte, und dergleichen, sich mühselig erwerben mußte. Endlich kam er (1629) nach Jena, wo er nach zweijährigem Aufenthalte (1631) Professor der Beredtsamkeit, 1635 der Geschichte und Poesie, 1640, nach Johann Gerhards Ableben, außerordentlicher Professor der Theologie wurde. Seine erste Predigt hatte er erst 1635, am ersten Sonntage nach Trinitatis, auf dem Dorfe Ammerbach bei Jena gehalten, und dadurch so großen Ruhm erworben, daß er von mehren Seiten her Rufe in hohe geistliche Ämter erhielt, die er, der bescheidene Mann, jedoch zurückwies. Um 1642, nur zwei Jahre nach seiner zuletzt erwähnten Anstellung, erbat er unerwartet Urlaub zu einer mehrmonatlichen Reise nach Italien; man behauptet, daß die unerträglichen Plackereien, die er von den in Jena einquartirten kaiserlichen Kriegsvölkern zu erdulden gehabt, ihn zu dem Wunsche veranlaßt hätten, sich von da zu entfernen. Auf dieser Reise gelangte er nach Nürnberg, um bei seinen dortigen Freunden eine Zeitlang sich aufzuhalten. Hier hielt er eine Rede über Kindererziehung, die bei dem dortigen Rathe großen Beifall fand. Sie war die Veranlassung, daß man ihn an das Gymnasium zu St. Aegidien daselbst berief, ihn mit der Oberaufsicht über alle Schulen der Stadt beauftragte, und ihm dabei die Erlaubniß ertheilte, öffentliche Vorlesungen zu halten. Diese ehrenvolle

Stellung nahm er an, und blieb seitdem in Nürnberg, jeden ferneren Ruf ablehnend, so glänzend und vortheilhaft er auch immer seyn mochte. Unter der ihm anvertrauten Jugend hielt er strenge Zucht, und zumahl war ihm, dem schlichten, ernsten Manne, aller unnöthige Prunk im Äußeren zuwider. Wetzel erzählt uns, Dilherr sei „den eingekrauseten und gepuderten Haaren spinnefeind" gewesen; „wenn er in das Gymnasium kam (fährt er fort) und bei jungen Leuten dergleichen antraf, so zog er eine Scheere aus dem Schubsack, und stutzte sie ihnen gleich ab; es mochte ein junger Patricius oder ein Andrer seyn, so galts ihm gleich viel." Ein thätliches Einschreiten dieser Art, so geringfügig sein Gegenstand seyn mag, hätte einem Andern leicht Ungunst bringen können; bei ihm erkannte und ehrte man die Gesinnung, aus der es hervorging, und ließ ihn gewähren; das Vertrauen zu ihm blieb ungefährdet, und bethätigte sich in ehrender Beförderung. Im Jahre 1646, nach Sauberts Tode, übertrug man ihm die Predigerstelle an der Hauptkirche zu St. Sebald, das Seniorat des Ministeriums, und das Amt des Bibliothekars. Dieses brachte ihn mit Kaiser Leopold dem Ersten in vorübergehende Berührung. Am 7ten August 1658 besuchte dieser die Bibliothek; Dilherr begrüßte ihn mit einigen lateinischen Distichen, und führte ihn herum. Der Kaiser fand an seiner Unterhaltung Behagen, verehrte ihm eine goldene Kette, und hieß ihn sich eine Gnade erbitten. Dilherr, weit entfernt, diese Gelegenheit für sich selber zu benutzen, bat den Kaiser, er möge den der Augsburgischen Confession zugethanen Kirchen nicht hart, sondern gnädig seyn; worauf ihm dieser lächelnd entgegnete: „Nun, gebt Euch zufrieden!" Dieses gnädige Bezeigen eines strengkatholischen Fürsten gegen einen lutherischen Geistlichen setzte den Grafen Porzia, des Kaisers Begleiter, so sehr in Erstaunen, daß er späterhin gegen Dilherr äußerte: „Ihr seyd der erste Prädicant, mit dem mein Kaiser Zeit meines Lebens Sprach gehalten!" Und in der That, diese an sich unbedeutende Begebenheit legt ein Zeugniß davon ab, wie gewinnend Dilherrs Persönlichkeit gewesen, wie sie denn zugleich einen Beweis seiner Uneigennützigkeit und seines redlichen Eifers für seine Kirche gewährt. Er starb zu Nürnberg, seit sieben und zwanzig Jahren daselbst einheimisch, am grünen Donnerstage (8. April) 1669; erblos, weshalb er sein ganzes, in seiner neuen Vaterstadt erworbenes Vermögen zu Stiftungen bestimmte. Dankbar erinnerte er sich dabei an Themar, seinen Geburtsort, Schleusingen, den Ort, wo er unter herben Prüfungen den Grund zu seiner Bildung gelegt, Nürnberg, wo er die Früchte seines Strebens geerndtet, wo er allgemeine Liebe und Verehrung genossen hatte. Daß er Freund der Tonkunst gewesen, haben wir schon bemerkt; in Wills Lexikon nürnbergischer Gelehrten finden wir bemerkt, er habe in Nürnberg (am 28. Mai) 1643 — also nicht lange nach Antritt seines Schulamtes daselbst — ein großes, öffentliches, musikalisches Fest angestellt, das er mit einer lateinischen Rede: über Entstehung und Fortschritt, Gebrauch und Mißbrauch der Tonkunst, eröffnet habe, worauf eine feierliche Musik aufgeführt worden. Diese hatte den dortigen verdienten Organisten Siegmund Theophilus Stade zum Urheber, und wir haben ihrer bereits gedacht, als wir bei Gelegenheit des Ristschen Sängerkreises auch mit diesem Meister uns beschäftigten. Jenes Schulamt Dilherrs war es auch wohl, wodurch die Verbindung zwischen ihm und Kindermann eingeleitet wurde, die eine noch nähere hätte seyn können, wenn Beide auch an derselben Kirche als Geistlicher und Cantor thätig gewesen wären. Wodurch die Beziehung zwischen ihm und Stade geknüpft worden, wissen wir nicht; vielleicht bestand eine solche schon mit dessen Vater, Johann Stade, von der Zeit her, wo Dilherr in Altorf verweilt hatte, und auch wohl Nürnberg häufig besucht haben wird, wo er ja um 1642, als er Jena verließ,

Freunde zu finden gedachte, bei denen er eine Zeit lang verweilen könne. Damahls war der ältere Stade bereits nicht mehr am Leben, er war schon um 1634 mit Tode abgegangen, daher es denn wohl auch der jüngere ist, den wir, ohne weitere Bezeichnung der Taufnahmen, in Erhardi's harmonischem Liedergesangbuche, als Sänger der Melodieen einiger Dilherrschen Lieder genannt finden, wie wir uns später überzeugen werden.

Man schreibt, ohne nähere Angabe des Titels, Druckorts und der Jahrzahl, Dilherr ein Gesangbuch*) zu, mit vielen neuen Liedern, und beigefügtem Leben der Dichter; seine Lieder selbst (so drückt sich Wetzel aus) „hat ein gewisser Musicus unter dem Titel: Geistreiche Andachts-Arien mit dazu gesetzten Melodieen aus seiner emblematischen Fürstellung über die Sonn- und Festtags-Evangelien 1692 herausgegeben." Wer dieser Musikus gewesen? ist uns nicht gesagt; wir dürfen jedoch dabei weder an Kindermann, noch Stade denken, denn das von Wetzel genannte Werk erschien erst in den Jahren 1661, 1663, als sowohl der Eine als der Andere, Beide im Jahre 1655 hingeschieden, nicht mehr am Leben waren. Es waltet aber auch überhaupt ein Irrthum ob bei der Angabe Wetzels; jene „Geistreichen Andachts-Arien" müssen aus einer anderen Quelle geschöpft seyn, denn von den Liedern, die der genannte Gelehrte als Dilherrs aufzählt, steht auch nicht ein einziges, weder in den Emblemen über die Episteln, noch über die Evangelien, und diejenigen, die wir dort finden, rühren zum Theil von Arnschwanger, von Christoph Arnold, und — nach Herdegens Angabe in seinem Berichte über den Pegnesischen Blumenorden — von Sigismund von Birken her. Können aber auch jene beiden Dilherrschen Werke uns nicht Quellen seyn für seine Lieder, so erscheinen sie doch in anderer Rücksicht merkwürdig. Sie zeigen, wie ihr Urheber für den Zweck seiner Auslegung der Evangelien und Episteln in einer fortlaufenden Reihe von Predigten Dichtkunst, Gesang, selbst bildende Kunst in Anspruch nahm, sie erklären uns seine Sitte, durch Reimzeilen die von ihm gehaltenen Predigten zu schließen. Dienten dergleichen Zeilen bei den Emblemen, womit er jene beiden Postillen schmückte, ihm als Fingerzeige zu weiterem Nachdenken über diese sinnbildlichen Vorstellungen, so hatten sie bei seinen Kanzelreden einen gleichen Zweck, und Kindermann handelte gewiß nach seinem Wunsche, wenn er, durch seine Melodieen und Tonsätze ihnen anmuthenden Schmuck verleihend, für ihre allgemeinere Verbreitung wirkte. Die Art aber, wie jener Tonkünstler in oft übertriebenem Wortausdrucke die Lösung seiner Aufgabe suchte, steht offenbar auf gleicher Stufe mit der Weise, wie in den sinnbildlichen Vorstellungen zu Dilherrs Predigten das rednerische Bild zur sichtbaren Darstellung für das Auge umgeschaffen wird; eine Darstellung, die auf einen ganz fremden Boden verpflanzt, nunmehr noch des auslegenden Wortes bedürftig wird, um verständlich zu seyn. So hat Dilherr in seiner „emblematischen Fürstellung der h. Sonn- und Festtäglichen Episteln" — er nennt sie auch „Heilig Epistolischer Bericht, Licht, Geleit und Freud'" — für den Palmsonntag folgendes Bild. In einem Thale zeigt sich, von allerhand Blumen umgeben, gesenkten Hauptes, eine Lilie, die durch die Sonne aufgerichtet wird. „Durch die Lilie — fügt Dilherr auslegend hinzu — wird verstanden die Lilie im Thal, der Herr Jesus; solche stehet im Thal, den Stand seiner Erniedrigung anzuzeigen, da er nicht allein als ein gemeines Menschenkind unter den irdischen Menschen gewandelt, sondern auch viel Angst und Spott,

*) S. den fünften Abschnitt: „Die kirchl. Melodieenbücher des 17ten Jahrhunderts." Es erschien 1653, 1665, auch 1671, zwei Jahre nach Dilherrs Tode, in einer neuen Auflage, ist aber kein Melodieenbuch.

ja, auch gar den Tod für uns erlitten. Es wird aber diese Lilie von der Sonne aufgerichtet, denn der Herr Christus ist im finstern Thal des Todes nicht geblieben, sondern, nachdem er vom Bach am Wege getrunken, hat er sein Haupt emporgehoben, und sitzet zur Rechten Gottes.'' Zwei gereimte Zeilen über dem Bilde weisen auf diese Deutung hin:

Die Blum', so sich jetzunder beugt,
Darauf bald in die Höhe steigt.

Vier andere, unter demselben, führen sie noch weiter aus:

Jesus eine Blum' im Thal
Leidet Angst, Spott, Hohn und Qual,
Doch ihn herrlich Gott erquicket,
Daß er Ehr' und Freud' erblicket.

Ohne diese Reime, ohne jene ausführliche Deutung, würde Niemand die Bedeutung des Bildes errathen können, das, genau genommen, doch nur Worte, die ein Sinnbild enthalten, sichtbar für das Auge darstellt, wie Kindermann in jenem Schlußworte Dilherrs das Verlachen der Todesfurcht hörbar macht. Die Bilder, welche hier aus dem Hohenliede und dem **109**ten Psalm zur Erläuterung der Worte des Paulus in dem Briefe an die Philipper (**II. 5—11**) von Christi Gehorsam bis zum Tode, und seiner Erhöhung in Anspruch genommen werden, können dem Redner, dem Dichter einen bedeutsamen Schmuck gewähren; als selbständig gemeintes, sichtbar dargestelltes Bild überschreiten sie die Grenzen der bildenden Kunst. Es geschieht wohl einmahl bei diesen Emblemen, daß sie verständlich, eingänglich, wirklich selbständig sind. Ein solches giebt unter andern Dilherr für die Epistel des Festes der Heimsuchung Mariä, aus dem zweiten Capitel des Hohenliedes. Er selbst beschreibt es mit einfachen, herzlichen Worten. ,,Ein Knäblein sitzet traurig (sagt er) und legt den Kopf in die Hand; hinter einer Wand siehet das Jesuskindlein durchs Fenster auf solch betrübtes Knäblein. Womit angedeutet wird, daß, wenn es in unserem Elend und Betrübniß auch oft das Ansehen hat, als wenn Gott nicht allein noch ferne sey, sondern auch unser vergessen und uns verlassen habe, Er mit seiner Hülfe und Gnadengegenwart alsdann gar nahe sey; denn je größer Noth, je näher Gott!'' Hier, wo das trauernde Kind von dem liebevoll tröstenden Auge eines göttlichen Kindes angeblickt wird, ist durch das Bild allein schon Alles uns deutlich, verständlich; wir bedürfen kaum, uns daran zu erinnern, daß hier eine Stelle aus dem Hohenliede hat sichtbar dargestellt werden sollen, wo es an dem angegebenen Orte im **9**ten Verse heißt: ,,Siehe er stehet hinter unserer Wand, und siehet durchs Fenster rc.'', eben so wenig als wir die, hier wie zuvor, über und unter das Bild gesetzten Reimzeilen nöthig haben:

Siehst du gleich deinen Jesum nicht,
Bleibt doch sein Aug' auf dich gericht.

und

Oft scheints, als sei all' Hülf verloren,
Da du doch Gott bleibst auserkoren,
Bisweilen Gott verbirget sich
Zu sehn, wie du wollst stellen dich.

Doch ist dieses und Ähnliches nur ein zufälliger, glücklicher Fund, und bei anderer Gelegenheit tritt

die innere Unmöglichkeit, Widersinnigkeit solcher bildernden Wortdarstellungen recht auffallend hervor. So in Dilherrs „Emblematischer Fürstellung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien, die er auch „Augen- und Herzens-Lust" nennt. Für das Evangelium desselben Festes, namentlich den Lobgesang der heiligen Jungfrau, den dasselbe befaßt, hat er folgendes Bild gewählt: Aus Wolken scheint die Sonne herab auf einen breiten Strom. Vor ihrem Strahle zerschmelzen die mit Wachs befestigten Schwingen eines geflügelten Herzens und entfiedern sich; ein zweites Herz, ohne Schwingen, liegt unbeweglich auf einem Steine, ein drittes dagegen, von einer aus den Wolken herabgreifenden Hand gefaßt, entfaltet seine Flügel. Die Überschrift:

Gott stürzt den, der sich selbst erhöht
und hebt den, der in Demuth fleht.

und die Unterschrift:

Die Sonne der Gerechtigkeit
Zerschmelzt der Prahler Hoffahrtkleid,
Hergegen wird ein niedrigs Herz
von Gott gezogen himmelwärts.

lassen keinen Zweifel darüber, daß durch das Bild die Worte jenes Lobgesanges: „er zerstreuet die hoffährtig sind in ihres Herzens Sinn — und erhebt die Niedrigen" haben dargestellt werden sollen. Waren nun bei jenem Bilde für die Epistel des Palmsonntags mindestens doch selbständige Wesen gewählt in einer mit ihnen im Einklange stehenden Umgebung, so erscheinen hier bloße Zeichen für einen Begriff; das Herz für des Menschen Gesinnung, das Herz, im inneren Getriebe des Organismus wirksam, ohne je anders als durch Zergliederung des Abgestorbenen sichtbar zu werden, und hier nun gar mit Flügeln versehen, Gliedern, die der äußeren Erhebung in die Luft dienend, auch nicht einmahl möglicher Weise ihm eignen können! Als rednerisches, dichterisches Bild gebraucht, als Gleichniß zu lebendiger Erläuterung eines Begriffs, hat dergleichen eine Wahrheit, wenn es aber durch das Auge zu uns reden soll, wird es in sich widersprechend. Das Herz, dem lebendigen Zusammenhange des Organismus, als dessen innere Triebkraft, entrissen, ist ein todter Muskel, der uns, im Bilde auf solche Weise sichtbar geworden, nicht mehr das Gemüth, das Innere des Menschen, seine Gesinnung deuten kann, weil er seiner Bestimmung entfremdet ist, und er stellt sich nun gar als die widerlichste Mißbildung dar, wenn ihm eine Bewegung aufgedrungen wird, die als eine lebendige bei ihm nimmer zu erscheinen vermag. Darstellungen dieser Art zeigen recht deutlich die damahls überhandnehmende Verwirrung der Begriffe über die Grenzen der Künste; der Mißverstand, der ihnen zu Grunde liegt, mußte aber um so verderblicher wirken, als ein gelehrter, frommer, hochgeachteter Geistlicher ihn begünstigte, ein Mann, dessen Beispiel um so mehr von Gewicht war, da er auch als Dichter und Tonkünstler sich auszeichnete, und mit seinen frommen Sinnbildern in einer Stadt auftrat, der, als Pflegerin der Künste, seit dem sechzehnten Jahrhunderte unter den übrigen Städten Deutschlands der Vorrang nicht streitig gemacht wurde.

Wir kehren nach dieser Abschweifung zu Dilherr und seinen Sängern zurück. Stade's Melodieen zu einigen seiner Lieder hat uns Erhardi's harmonisches Figuralgesangbuch in vierstimmigem Tonsatze aufbewahrt; aus welcher Quelle es sie geschöpft habe, giebt es hier eben so wenig an, als bei den Tonsätzen des J. Andreas Herbst. Sie stammen aber alle aus einer geistlichen Liedersamm-

lung, welche Siegmund Theophilus Stade, also der jüngere dieses Namens, um 1644 zu Nürnberg bei Wolfgang Endter herausgegeben hatte, unter dem Titel: „Seelenmusik Geist- und Trostreicher Lieder", 20 an der Zahl, und alle, bis auf das sechste, mit den Anfangsbuchstaben von Dilherrs Tauf- und Familiennamen, J. M. D. bezeichnet. Der von Erhardi daraus mitgetheilten Lieder und Tonsätze sind vier: Von der Ergebung des menschlichen Willens unter den Willen Gottes:

Ich möcht mich selber feinden an,
daß ich doch nicht erhalten kann
was mir mein Gott steckt für ein Ziel
zu nehmen an, ohn' Widerwill rc.

Geistliche Physica: Betrachtungen über Berg, Thal, Brunnen, Baum, Feld, Felsen; angeblich „in der Melodie, wie es von H. J. M. D. selbst gesetzet:"

Ihr hohen Berg' ihr lehret mich
daß meine Augen heben sich
zum Berg, davon mir Hülfe kömmt,
und meiner sich mein Gott annimmt rc.

Ein Gebetlied um Frieden: „O liebe Seel' wo find ich Ruh" und ein Abendlied: „Die helle Sonn ist nun dahin" rc. — Bei ihren Melodieen ist nichts zu erinnern, sie sind alle einer Tonart (C dur), die überall in ihren einfachsten Beziehungen erscheint; die Weisen der erstgenannten beiden Lieder sind geraden, die der letzten zwei, dreitheiligen Taktes, alle sangbar und leicht faßlich; doch scheint deren keine kirchlich geworden zu seyn, bei König mindestens finden sich alle diese Lieder auf bekannte, gebräuchliche Kirchenmelodieen verwiesen. Wetzel nennt außer ihnen noch fünf und zwanzig andere*), und bemerkt dabei, Dilherr habe sein Lied: „Hör liebe Seel, dir ruft der Herr" (das in der genannten Sammlung [No. II] ebenfalls zu finden ist) auf seinen Wahlspruch gedichtet: In foraminibus petrae quiesco, in den Felslöchern ruhe ich; mit Hinblick auf V. 14. Cap. 2 des Hohenliedes. Dieser Wahlspruch beruht aber auch auf einer Thatsache, der von dem Dichter jene geistliche Bedeutung gegeben war. Auf dem Wege von Nürnberg nach Regensburg, in der Nähe des Städtchens Feucht, war eine Felshöle, welche Dilherr besonders liebte, und von der man erzählt, daß Gustav Adolf dort Tafel gehalten habe. Seiner Vorliebe für diesen Ort, seiner Neigung, dort in stiller Betrachtung zu verweilen, der Erinnerung an jenen Spruch, in welchem die fromme Deutung christlicher Ausleger die Stimme des Herrn vernahm, der die erlösungsbedürftige Seele, die in Felslöcher verschüchterte Taube, bei ihrem Namen rufe, war dieses Lied entsprossen, um so mehr also ein erfahrnes, erlebtes, wie ein jedes geistliche Lied es seyn sollte. Für dieses Lied finde ich in Königs harmonischem Liederschatze (S. 154. 155) vier eigene Melodieen; außerdem nur noch eine (S. 400) für Dilherrs Lied: „Gehab dich wohl, o schnöde Welt." Die erste der vier Singweisen Königs für das zuerst genannte ist die von dem jüngeren Stade dazu gesungene; sie erscheint auch in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690, (Nr. 150) war also in des Sängers Vaterstadt gebräuchlich**) geworden.

Dilherrs jüngerer Zeitgenosse, auch zum Theil wohl noch sein Zögling, war Joh. Christoph

---

*) I. 179. 180. Hymnopoeographia.
**) S. Beispiel Nr. 170.

Arnschwanger. Er war am 28. Dec. 1625 zu Nürnberg geboren, Sohn des dortigen Handelsmanns Georg Arnschwanger. Seine früheste Bildung erhielt er auf dem Gymnasium zu St. Aegidien, von wo aus er 1644 die Universität Altorf bezog; er kann also noch zwei Jahre lang Dilherrs Unterricht in den höheren Classen jener ersten Anstalt genossen haben. Um 1647 begab er sich auf die Hochschule zu Jena, wo er die Magisterwürde erwarb, besuchte auch ein Jahr später (1648) Leipzig und Helmstädt. Seine Wanderungen fielen in die letzten Jahre des dreißigjährigen Krieges, und gleich Dilherr und Rist hatte auch er die Drangsale desselben zu empfinden; auf einer Reise von Leipzig nach Hamburg wurde er von einer Schaar Freibeuter gänzlich ausgeraubt, und erreichte Hamburg von Allem entblößt, kaum sein Leben rettend. Im Jahre 1651 übertrug ihm seine Vaterstadt das Amt eines GeneralVikars, 1652 das Diaconat an St. Aegidien, 1654 die Stelle des Frühpredigers an St. Walburg, und 1659 das Diakonat an der Hauptkirche von St. Lorenz, wo er 20 Jahre später (1679) das Seniorat, und nach Verlauf von noch elf Jahren (1690) das Amt des Schaffers (Hauptpredigers) erlangte. Er starb am 10ten December 1696, im noch nicht völlig zurückgelegten 71sten Jahre. Unter dem Namen des Unschuldigen hatte er der fruchtbringenden Gesellschaft angehört. Seine, soviel ich gefunden, früheste Sammlung geistlicher Lieder erschien zu Nürnberg, bei Christoph Gerhard gedruckt, im Jahr 1659, unter dem Titel „Neue geistliche Lieder, nach bekannten Singweisen verfasset, und von den fürnehmsten Nürnbergischen Musicis mit neuen wohlgesetzten Melodieen gezieret.“ Bescheiden äußert sich der Dichter in seiner Zueignungsschrift (Nürnberg am 1. December im Jahre 1658) an mehrere Gönner seiner Vaterstadt, sein Büchlein sei von geringer Bedeutung, die Kunst habe sich darinne nicht hoch verstiegen, „sonderlich was die Zier der Wörter, und die, der Zeit überaus hochgebrachte Teutsche Poesin betreffe“, daher es auch keinen Verleger habe überkommen können. Dennoch habe er unternommen, diese seine Lieder gemein zu machen, weil ihr Gegenstand zu Erweckung des Lobes Gottes und christlicher Andacht angesehen sei. „Zumaln (fährt er dann fort) weil dasjenige, was vom Text abgehet, den Liebhabern der Music reichlich ersetzet wird durch die beigefügte schöne Arbeit der hiesigen, in Nürnberg fürnehmsten Herrn Musicorum, als nehmlich der vorgeachten, kunsterfahrnen, als wohlgelehrten Herrn, Heinrich Schwemmers, Collegae der Schul St. Sebaldi, Paul Heinleins, David Schedlichs, Georg Caspar Weckers, und Albrecht Martin Lunßendörfers, sämmtlichen der hiesigen Haubt Kirchen Organisten, und Chori musici Directorn, welche zu einem jeden Lied, das zwar nach einer bekannten Singweise verfaßt worden, auch eine neue, wohlgesetzte Melodey zu fertigen beliebet haben, daher denn, sowohl denen, die der Music kundig, als die deren Wissenschaft nicht haben, hierinnen kann gedienet werden.“ Diese fünf Tonkünstler, die uns hier genannt werden, standen damahls in der That zu Nürnberg an den ausgezeichnetsten, durch ihre Kunst zu gewinnenden Stellen. **Heinrich Schwemmer**, zu Gubertshausen Amts Halberg in Franken am 28. März 1621 geboren, wurde frühe aus seinen Vaterlande durch Krieg und Pest vertrieben, gelangte auf seinen Wanderungen nach Weimar, später nach Coburg, und kam, ein Zwanzigjähriger, um 1641 nach Nürnberg, wo er sich dem Unterrichte Kindermanns anvertraute. Seine Geschicklichkeit erwarb ihm, seit 1656, mit Paul Heinlein gemeinschaftlich, das Amt eines Dirigenten des Kirchenchors von St. Sebald; seit 1670 blieb es ihm allein. Schon seit 1650 war er Adjunct der Lorenzer Schule gewesen, um 1693 erwarb er das Amt eines Collegen der 5ten Classe an der Sebalder. Er starb am 26. Mai 1696. Seine neue Vaterstadt verdankte seinem Unterrichte eine

Reihe ihrer treflichsten Tonkünstler, von denen wir nur des Johann Krieger, Johann Balthasar Schütz, Nicolaus Deinl, vor Allem aber des Johann Pachelbel gedenken, auf den wir an einer anderen Stelle zurückkommen werden.*) **Paul Heinlein**, am 11. April 1626 zu Nürnberg geboren, war der Sohn Sebastians Heinlein, eines dortigen, angesehenen Arztes. Schon frühe zeigte sich bei ihm ein außerordentlicher Trieb für die Tonkunst, so daß er das Klavier und mehrere Blasinstrumente mit nicht gemeiner Fertigkeit spielen lernte. Um 1646, in dem Alter von 20 Jahren, wanderte er nach Linz und München, ein Jahr später (1647) nach Italien, um die besten Meister zu hören, und in der Setzkunst sich weiter zu bilden. Nach dreijähriger Abwesenheit (1649) in seine Vaterstadt zurückgekehrt, fand er für seine Gaben und erworbenen Fertigkeiten volle Anerkennung. Er wurde zunächst als Rathsmusicus angenommen, 1655 als Organist an St. Aegidien angestellt; daß er 1656 in Gemeinschaft mit Heinrich Schwemmer das Directorium des Chores von St. Sebald erhalten, ist so eben erzählt worden. Endlich wurde ihm (um 1658) auch das Amt des ersten Organisten an dieser Hauptkirche Nürnbergs übertragen, dem er 28 Jahre, bis an seinen, am 6. August 1686, nach zurückgelegtem 60sten Jahre, erfolgten Tod vorstand. Wir finden von Gerber angemerkt, daß er während seiner Amtsführung eine Menge Tonsätze für Gesang und Instrumente gefertigt, auch viele Toccaten, Fantasieen, Fugen, Ricercari rc. für sein Instrument geschrieben habe; doch ist dabei nicht angeführt, ob er sie durch den Druck bekannt gemacht habe. Als gedruckte Werke werden dort nur zwei untergeordnete Gelegenheitsmusiken angeführt: ein Ehrengesang für Johann Georg Fabricius, als er am 27. October 1659 „seinen ersten actum notariatus publici begangen" und ein Begräbnißgesang für Johann Michael Dilherr. Die Art seines Spiels beschreibt Doppelmayer in seiner Nachricht von Nürnberger Künstlern höchst bezeichnend; er sagt, daß er „auf dem Clavier mit wenig spürsamer Bewegung der Finger und Hände auf das fertigste gespielt habe." Von **David Schedlich** wissen wir nur, daß er Organist zu St. Lorenz gewesen, und um 1665 zu Nürnberg eine Sammlung von Instrumentalstücken — Balletten, Couranten, Sarabanden für zwei Violinen und eine Violetta — unter dem Titel „Musikalisches Kleeblatt" herausgegeben habe. Die ausführlichsten Nachrichten besitzen wir von **Georg Caspar Wecker** durch Matthesons Ehrenpforte (S. 390 u. ff.). Er war am 2ten April 1632 zu Nürnberg geboren, wo sein Vater, Johann Wecker, als Instrumentalmusicus lebte. Seiner Mutter, Agnes, gebornen Schneider, hing er mit besonderer Liebe an. „Er hat (sagt die von Mattheson mitgetheilte Lebensbeschreibung) seiner sorgfältigen Mutter andächtiges Gebet, wenn er an seine Minderjährigkeit gedacht, wohl zu rühmen, und demselben einen großen Theil seines zeitlichen Glückes zuzuschreiben gepflegt; wie er denn auch diese seine lieben Eltern dafür in ihrem grauen und unvermöglichen Alter zu sich genommen, und sie mit aller Nothdurft biß ans Ende rühmlich versorget hat." Der Trieb zur Tonkunst erwachte bei ihm schon frühe; auch er, wie Heinrich Schwemmer, genoß den Unterricht Johann Erasmus Kindermanns, und fand sich durch ihn so sehr gefördert, daß er schon im 16ten Jahre auf dem Chore von St. Sebald an allen Fest- und Feiertagen das Regal schlug, und in kurzer Zeit, als Spieler und Tonsetzer, allgemeinen Beifall erwarb. Schon in seinem 19ten Jahre wurde ihm das Amt eines Organisten zu St. Walburg auf der Veste anvertraut, demnächst in der Kirche zu U. lieben Frauen, sodann, nach dreijähriger Ver-

*) S. Matthesons Ehrenpforte S. 50. 151. 244. 324. 400.

waltung dieser Stelle, die gleiche an der Kirche zu St. Aegidien, wie es scheint als Kindermanns Nachfolger, der eben um 1655 mit Tode abgegangen war. Um 1657, 25 Jahre alt, trat er mit Anna Maria Löhner, Tochter eines Röhrenmeisters zu Nürnberg, in die Ehe; seine 9 mit ihr erzeugten Kinder hat er mehrentheils zu Grabe geleitet. Nachdem er seinem Organistenamte zu St. Aegidien fast 31 Jahre rühmlich, mit besonderem Beifalle der Gemeine vorgestanden hatte, wurde er 1686 an die Hauptkirche St. Sebald zu gleichem Dienste berufen, den er noch 9 Jahre und 8 Monate mit gleich anerkannter Treue verwaltete. Ein Brief des Nürnberger Buchhändlers, Wolfgang Moritz Endter, Weckers Freund, der im Jahre 1665 sein Schüler war, und seit 1674, wo er aus der Fremde zurückgekommen, mit ihm in nahem, vertrauten Verhältnisse gelebt hatte, schildert ihn mit Wärme, als einen kunstfertigen, strebsamen, frommen Mann. Er war, heißt es dort, ein gottesfürchtiger, aufrichtiger in seinem Berufe fleißiger Mann, der seine Scholaren getreulich unterwies. In seiner Profession, der Musik, mußte er es sich sehr sauer werden lassen, darin Vollkommenheit und einen Ruhm zu erlangen. Seine Besoldung als Organist an St. Aegidien bestand in nur 150 Gulden; ein geringer Beitrag zu Ernährung der Seinigen, zumahl seiner vielen Kinder. Er war also genöthigt den ganzen Tag mit Unterrichtgeben zuzubringen, wodurch er mit Gottes Seegen ein zulängliches Auskommen erwarb; die Zeit zum Studiren pflegte er gleichsam nur zu stehlen. Als sein Muster wählte er den Kaiserlichen Capellmeister Antonio Bertali; das Studium der Arbeiten desselben förderte ihn so sehr, daß seine „starken Musiken" an den hohen Festen in den Kirchen, so wie „bei angestellten Concerten und collegiis musicis" großen Beifall erhielten. „Denn er hatte (setzt Endter hinzu) ein treflich fähiges ingenium, war von ungemeiner Scharffsinnigkeit, und dachte immer auf Verbesserung der Musik. Sonderlich ging seine Sorge dahin, wie die alten, gedruckten Noten möchten abgethan, und neue erfunden werden, welche den geschriebenen gleich kämen." Dieses Vorhaben gelang denn auch nach Wunsche, wie Endter berichtet, durch die Arbeit beider Freunde kamen Typen zu Stande, den geschriebenen ähnlich, welche zuerst bei Weckers geistlichen Concerten angewendet wurden, und von denen Endter meint, daß sie wohl besser gerathen seyn könnten, wenn der Schriftschneider etwas netter gewesen, und allen Theilchen ein so gutes Verhältniß zu geben gewußt, daß sie just und genau sich hätten in einander schließen lassen. Neben Weckers erfinderischem Scharffsinne lobt endlich sein genannter Freund auch seine hülfreiche Gutthätigkeit gegen fremde, nach Nürnberg gekommene, dürftige Tonkünstler. Er habe ihnen von dem Seinigen nach Kräften mitgetheilt, und wo dasselbe nicht ausreichend gewesen, bei Freunden für sie gesammelt. — Dieser wackere Mann brachte sein Leben nicht höher als 63 Jahre. Von Jugend auf war er kränklich, namentlich dem Herzklopfen unterworfen gewesen. Gegen den Frühling 1695 wurde dasselbe anhaltender, es dauerte bis 24 Stunden, mit empfindlichen Seitenschmerzen, er wurde bettlägerig, und schied zuletzt am 20. April aus diesem Leben, allgemein geehrt und betrauert. Der letzte unter den Tonkünstlern die zu Arnschwangers Liedern Melodieen sangen, **Albrecht Martin Lunßendörfer** wird in Matthesons Ehrenpforte (S. 172) gelegentlich als Organist an der Lorenzer Kirche in Nürnberg genannt; außer seinem Verhältnisse zu unserem Dichter ist uns sonst über ihn nichts bekannt.

Arnschwangers Lieder sind in zwei Bücher getheilt, deren jedes ihrer zwanzig enthält. Die des ersten Buches beginnen mit Morgen und Abendliedern, und enthalten dann eine Reihe von Festgesängen nach der Folge des Kirchenjahres; ein Gesang auf die Kirchweih, und ein Geburtstagslied

machen den Beschluß. Das 2te Buch, mit einer Erwägung der schnellen Flucht der Zeit beginnend, schließt dieser dann eine Reihe Betrachtungen an über die Jahreszeiten, denen bei Gelegenheit des Sommers ein Lied „zur Zeit des Ungewitters" und „nach fürübergegangenem Gewitter" eingeschaltet wird; der Dichter wird von der Betrachtung des Winters zu der „von der großen Mühseligkeit dieses zeitlichen Lebens" hingeleitet, geht über von da zu Liedern „von der Zufriedenheit" und „dem Nutzen des Kreuzes." Diesen folgt eine Reihe von Todesbetrachtungen; Auferstehung, jüngstes Gericht, ewiges Leben, werden in Liedern erwogen, die himmlische Freude und Seeligkeit der „erschrecklichen Höllenpein" gegenübergestellt, und mit Liedern von der Gnadenzeit und Ewigkeit geschlossen. Alle diese Lieder werden, wie schon bemerkt ist, auf bekannte und gebräuchliche Kirchenmelodieen verwiesen, und unter diesen sind auch deren 4 zu Rists himmlischen Liedern von Johann Schop gesungene genannt: „Werde munter mein Gemüthe — Von Gnade will ich singen — Jesu der du meine Seele — Jesu du mein liebstes Leben"; ꝛc. ein Beweis dafür, daß diese bis zum Jahre 1659, in einem Zeitraume von 17 bis 18 Jahren, sich bereits allgemein verbreitet hatten. Zu den neuen Melodieen für Arnschwangers Lieder haben Heinrich Schwemmer und Paul Heinlein die beträchtlichsten Beiträge geliefert: Jener 16 im Ganzen, 9 zu dem ersten, 7 zu dem zweiten Buche, dieser 14, fünf für das erste, 9 für das 2te. Lunßendörfers Antheil daran ist der geringste, er sang nur zwei Weisen für die Schlußlieder des 2ten Buches; Schedlich und Wecker trugen ein Jeder gleich viel bei, ihrer 3 zu dem ersten, und eine zu dem zweiten Buche. Bei allen diesen Melodieen im Ganzen genommen, überwiegt die harte Tonart die weiche um ein Geringes, jene erscheint in 22, diese in 18 Fällen; eine bestimmte Vorliebe für die harte spricht sich nur bei Heinrich Schwemmer aus, sie kommt bei ihm in 9 Fällen vor gegen 7 andere, wo er die weiche anwendet; bei Heinlein, Wecker, Lunßendörfer findet ein genaues Gleichgewicht der einen gegen die andere statt, und nur Schedlich neigt sich mehr der weichen zu', da sie bei ihm 3mahl und die harte nur einmahl gebraucht ist. Einzelne, dem Phrygischen anklingende Tonfälle ausgenommen, begegnet uns nirgend eine Hinneigung zu den Kirchentonarten; alle diese Melodieen haben ein vollkommen modernes Gepräge, wie denn auch der rhythmische Wechsel ihnen durchgängig fremd ist, eben wie bestimmt abgegränzter Taktwechsel; dreitheiliger Takt erscheint in 6 Fällen im ersten, in ihrer fünf im 2ten Buche, nur Weckers und Lunßendörfers Melodieen zeigen ihn nirgends.

Ein Mehres läßt von diesen Weisen sich nicht sagen; außer den eben genannten äußeren Kennzeichen tritt keine vor der anderen bedeutend und eigenthümlich hervor. Sie sind alle sangbar, die Harmonie ist fließend, aber nirgend kräftig, bezeichnend, entfaltend im tiefsten Sinne. So weit es zulässig ist bei unserer Unbekanntschaft mit anderen Werken der fünf Nürnberger Meister, die wir in Gemeinschaft mit Arnschwanger hier antreffen, über ihre Art und Kunst ein Urtheil zu fällen, erscheint uns in ihnen allen das Gepräge einer Schule, die zwar eine nahmhafte Geschicklichkeit im Gebrauche der Kunstmittel fortpflanzte, der aber kein ausgezeichneter Meister das Siegel seines Geistes aufgedrückt, und seine Nachfolger befähigt hatte, es ihren besonderen Gaben gemäß eigenthümlich auszuprägen. Fast alle Glieder dieser Schule, wenn wir von einer solchen hier reden wollen, können wir auf Kindermann zurückführen, einen nahmhaften Organisten und achtbaren Tonsetzer, doch ohne jene frische, ursprüngliche Bildungskraft, der es allein gelingt eine Schule in wahrem Sinne zu gründen. Betrachten wir jene Tonkünstler, die, durch ihn gebildet, in seinem Sinne auch andere wiederum anlei-

teten, lediglich als Sänger geistlicher Singweisen, so hatte für sie, als solche, schon ihr Verhältniß zu den geistlichen Dichtern ihrer Vaterstadt, denen sie sich anschlossen, Etwas die freie Entwicklung ihrer Gaben Hemmendes, ihren Melodieen das Gepräge der Einförmigkeit Gebendes. Arnschwanger, und die am meisten gefeierten geistlichen Dichter Nürnbergs in jener Zeit — Harsdörfer (Strephon) Birken (Floridan) Omeis (Damon II) deren Lieder bis auf uns in kirchlichen Gesangbüchern sich fortgepflanzt haben, Christoph Arnold (Lerian) Bonmeister (Fontano II) — finden wir als Mitglieder, ja, die ersten drei als Vorsteher der Pegnitzschäferey, oder des Blumenordens; auch Dilherr, obgleich diesem Vereine nicht angehörend, sehen wir doch in so großer Achtung bei ihm stehen, in Sinn und Geist ihm so nahe verbündet, daß, als er am grünen Donnerstage (8. April) der Charwoche des Jahres 1669 aus dem Leben abgerufen wurde, die Gesellschaft beschloß, zu seinem Gedächtnisse, und dem der Zeit wo er hingeschieden war, ein zweites Sinnbild, die Passionsblume*), ihrem ursprünglichen, der Panspfeife, beizufügen. Diese Gesellschaft entstand bei Gelegenheit eines doppelten Vermählungsfestes (1644), wo Georg Philipp Harsdörfer und Johann Klai dichtend um einen Kranz mannichfacher Blumen als Siegespreis stritten, den keiner von ihnen gewinnen konnte; wo nun Klai eine Klee-, Harsdörfer eine Maienblume aus dem Kranze raubte, und diese Blumen als Merkmahl einer neugestifteten Gesellschaft der BlumenHirten erklärte, von denen jedes Glied, einen Schäfernamen annehmend, diesen Namen auf einem Bande von weißer Seide an einem Ende, und die als Sinnbild aus den anderen Blumen des Kranzes von ihm gewählte Blume an dem andern Ende desselben eingestickt tragen sollte. Ihren Ursprung verdankte sie also einem Wettkampfe in schäferlichen Gedichten; als ihren Zweck aber sprach sie den aus „der Mutter-Zung', mit nützlicher Ausübung, reinen und zierlichen Reimgedichten, und klugen Erfindungen, emsig bedient und bemühet zu seyn, in Beförderung ihres Aufnehmens:", und „ihrem Seelenhirten, Jesu Christo, zu seinem Preise geistliche Lieder anzustimmen, ihm, der sie auf der blumenreichen Au seines seeligmachenden Wortes weide und erquicke."**) Der Einzelne, wenn er auf den Schutz und die Vertretung der Gesellschaft rechnen wollte bei ganzen Werken, „oder sonst etwas Nachdenklichem", das er unter seinem Vereinsnamen „in öffentlichen Druck zu geben gedachte", mußte darüber zuvor das Gutachten des Ordens vernehmen; überhaupt aber auch von Zeit zu Zeit von seiner Arbeit in deutscher Dichtkunst dem Vorsteher Etwas einsenden, zum Zeugnisse, daß er sich befleißige, den Endzweck des Ordens zu erreichen, oder demselben gemäß zu dichten. Es leuchtet ein, daß eine gewisse gemeinsame, eintönige Färbung über alle aus diesem Vereine hervorgehenden Gedichte dadurch nothwendig verbreitet wurde, so löblich auch dessen Zweck seyn mochte, so sehr auch, was wir zugestehen müssen, die geistlichen Gesellschaftsgedichte jener Zeit, als tiefer empfundene, und oft lebendig erfahrne, über die weltlichen hervorragen. Kann nun jene Färbung selbst da nicht vermieden werden, wo nicht ein äußerer Verband, noch bestimmte Satzungen, einen Dichterverein in sich zusammenschließen, wo ein innerer Zug, und bedeutende, gemeinsame Erfahrungen dessen Glieder aneinander ketten, wie in Preußen; so muß sie nothwendig da, wo beides hinzukommt, stärker hervortreten, die Eigenthümlichkeit der Einzelnen übertünchend. Daß sie aber darum auch den Melodieen sich mittheilen mußte, welche gleichzeitige Tonkünstler

*) Amarantes (Herdegen) Hist. Nachricht über den Blumenorden rc. S. 33 u. f.
**) Amarantes S. 9. 19. 58. 59.

zu jenen geistlichen, unter den Flügeln der Gesellschaft hervorgegangenen Liedern sangen, daß jene dem in diesen herrschenden Geschmacke unwillkührlich sich anbequemten, nicht aus freier, voller Brust singend wie in früherer begeisterter Zeit, darf uns nicht befremden.

Eine zweite Sammlung geistlicher Lieder von Arnschwanger erschien 21 Jahr später, um 1680, zu Nürnberg bei Christoph Gerhard gedruckt, bei Christoph Endters Handelserben zu finden, unter dem Titel: „Heilige Palmen und Christliche Psalmen, das ist: Neue geistliche Lieder und Gesänge, allen und jeden Christen in mancherlei Angelegenheiten, Gott zu Lobe und täglicher Übung der Gottseligkeit im Leben, Leiden und Sterben erbaulich zu gebrauchen. Welche mehrentheils nach bekannten Singweisen (denen doch von unterschiedlichen, bei des H. Römischen Reichs Stadt Nürnberg kunstbelobten Musicis wohlgesetzte, ganz neue, annehmlich beigefüget worden) abgefasset und herfürgegeben ꝛc.“ Der Dichter hat diese Lieder Paul Webern und Carl Stephani „bei der Pfarrkirchen zu St. Sebald in Nürnberg langwohlverdienten Mitarbeitern am Wort und Dienst des Herrn“ durch die Widmung vom 24 August 1680 zugeeignet, und wir finden ihn hier im Vereine mit eben den Tonkünstlern die ihm die Melodieen zu seiner früheren Sammlung sangen, nur David Schedlich ausgenommen, an dessen Stelle hier **Johann Löhner** getreten ist, Schwager Johann Caspar Weckers. Dieser war am 21sten December 1645 zu Nürnberg geboren, ein Zwilling; wurde schon im 8ten Jahre vaterlos, verlor im 15ten auch seine Mutter, und wurde nun von seinem Schwager aufgenommen, liebreich unterstützt, und in der Tonkunst unterwiesen; in den gelehrten Sprachen war der Rector Gresmann sein Lehrer. Mattheson, dem wir diese Nachrichten verdanken, erzählt uns ferner, daß Löhner eine Reise nach Wien gemacht, auf dem Rückwege den Salzburgischen Hof besucht habe, und von dem Erzbischofe mit einem schönen Gnadenpfennige beschenkt worden sei; daß er sich dann nach Leipzig begeben um die sächsischen Tonkünstler zu hören. Nach seiner Heimkunft in die Vaterstadt habe man ihm zuerst die Stelle des Organisten in der Kirche zu Unsrer lieben Frauen anvertraut, dann die gleiche in der h. Geistkirche, und zuletzt, nach Lunßendörfers Abgange, sei er Organist an der Hauptkirche zu St. Lorenz geworden. Er habe im ledigen Stande gelebt, in den zwei letzten Jahren vor seinem Hinscheiden merklich an Kräften abgenommen, sei am Sonntage Lätare des Jahres 1705 sehr matt aus der Kirche nach Hause geführt worden, und des Donnerstages darauf über acht Tage, am 2ten April, entschlafen, in einem Alter von 59 Jahren, 3 Monaten und 3 Tagen. Vier Werke werden uns von ihm angeführt: Auserlesene Kirchen und Tafelmusik, Nürnberg 1682; — Trauungslust, oder Erdenfreude, eben da, 1697; — suavissimae canonum musicalium deliciae, oder Musikalische Lustbarkeiten lieblich lautender Tonübungen ꝛc. von 3, 4, 5 bis 8 Stimmen, 1700; und endlich 1693, Chr. Ad. Negeleins Alte Sionsharfe in Melodieen gebracht. Wir sehen, er war in mancherlei Richtungen seiner Zeit thätig, ohne erheblich in ihr hervorzuragen, wenn wir anders, ohne eigene Anschauung der eben genannten Werke, ihn lediglich nach den Singweisen beurtheilen dürfen, die er für Arnschwangers zweite Liedersammlung erfand. Diese Sammlung, im Ganzen 150 Lieder enthaltend, besteht aus drei Theilen. Der erste, mit der Aufschrift: „Christlicher Morgen- und Abendgruß, und Göttlicher Gnaden- und Liebes-Kuß“ bietet uns 70 Lieder, Morgen, Abend, und Festgesänge; von ihren Melodieen sind 45 durch Paul Heinlein, 21 durch Johann Löhner, eine durch Albrecht Martin Lunßendörfer, und 3 durch Georg Caspar Wecker gesungen. Der zweite enthält 49 Gesänge, unter dem Titel: „Gottseeliger Herzens-Freud und Andächtiger See-

lenweid"; es sind Katechismuslieder, und „unterschiedliche Übungen der Andacht in mancherlei Bewandniß und Zustand des Menschen", mit 12 Melodieen von G. C. Wecker, elfen von Paul Heinlein, 15 von A. M. Lunßendörfer, und elfen von Heinrich Schwemmer. Der dritte endlich, 31 Gesänge in sich begreifend, mit 6 Melodieen von Paul Heinlein, 17 von H. Schwemmer, 7 von G. C. Wecker, und einer, mit dem Namen eines unbekannten Tonkünstlers, A. C. Hülz bezeichneten, giebt schon durch seine Überschrift: „Zeitlichen Todes und Erden-Verachtung, und ewigen Lebens und Himmels Betrachtung" seinen Inhalt deutlich zu erkennen.

Aus der älteren Liedersammlung Arnschwangers finden wir neun, aus der so eben besprochenen, späteren, 14 Lieder in das Nürnberger Gesangbuch von 1690 aufgenommen, doch hat keines seine eigene Melodie dorthin mit herübergenommen. In dem um 1714 erschienenen zweiten Theile des Freilingshausenschen Gesangbuches begegnen uns nur vier Lieder Arnschwangers; zwei aus seinem älteren Werke, das 13te des ersten Buches, auf das Osterfest: „Auf ihr Christen, laßt uns singen", und das 18te eben dieses Buches, von den Aposteln und Märtyrern: „Herr Jesu aller Menschen Hort"; ein drittes aus seinen „heiligen Palmen und christlichen Psalmen": „Ach Gott ich denke nun daran"; ein viertes endlich: „Was hat doch des Viehes Blut" ꝛc. finden wir im Nürnberger Gesangbuche von 1690, (Nr. 153) ohne seine erste Quelle angeben zu können, und aus jenem hat es wahrscheinlich Freilingshausen entlehnt; keines dieser Lieder hat aber seine eigene Singweise. Eine viel größere Anzahl hat Königs harmonischer Liederschatz in Bezug genommen. Aus dem ersten Buche der Sammlung von 1659 zehn*), aus dem zweiten acht**), beinahe die Hälfte ihres ganzen Inhaltes; davon sind aber jene sämmtlich, diese bis auf eines, das siebente, auf bekannte Kirchenmelodieen verwiesen; dieses hat nun zwar eine eigene Singweise, aber nicht die von Paul Heinlein dazu erfundene; eine Melodie, deren Urheber wir so wenig kennen, als die Zeit ihrer Entstehung. Aus den drei Theilen der „heiligen Palmen und Christlichen Psalmen" endlich nimmt König 42 Lieder in Bezug, meist ohne eigene Melodieen dafür zu geben; dreien derselben — Aus der Tiefen, Herr und Gott (II. 5), Herr Jesu Christ, du Licht der Freuden (I. 13), Jesu meiner Seelen Wonne (II. 40) — fügt er zwar deren bei, jedoch nicht die von Arnschwangers Sängern dazu erfundenen; nur ein einziges „Merk Seele, was du dir hast fürgenommen" (II. 9) hat Georg Caspar Weckers Melodie behalten.***)

Wenn wir, diesem Allem zufolge, uns haben überzeugen müssen, daß die eben näher besprochenen Nürnberger Tonkünstler als Sänger von Arnschwangers geistlichen Liedern wenig Beifall gefunden, und nur einen ganz unbedeutenden Beitrag zu dem Melodieenschatze der evangelischen Kirche geliefert haben, so möchte es scheinen, als hätten wir sie ganz übergehen dürfen. Wir werden ihnen indeß bei Gelegenheit des oft genannten Nürnberger Gesangbuches von 1690 aufs Neue begegnen, und dort unser längeres Verweilen bei ihnen gerechtfertigt finden.

Dem ausgezeichnetsten unter den Tonkünstlern Nürnbergs, die aus Kindermanns Schule hervorgingen, Johann Pachelbel, gehen wir für jetzt vorüber; wenn wir dem kirchlichen Orgelspiele

*) Nr. 1. 2. 8. 9. 11. 13. 16. 18. 19. 20.
**) Nr. 1. 4. 6. 7. 13. 16. 17. 18.
***) Beispiele von Melodieen der genannten Nürnberger Meister theilen wir bei dem folgenden Abschnitte mit.

im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts, eine besondere Betrachtung widmen, wird uns Gelegenheit werden, uns mit ihm zu beschäftigen. Durch einen andern von Nürnberg stammenden geistlichen Tonkünstler finden wir den Übergang zu dem Norden Deutschlands, dort dasjenige aufzusuchen, wovon uns zu Ergänzung des in den vorangehenden Abschnitten Besprochenen noch zu berichten bleibt. **Johann Martin Rubert**, den wir hier im Sinne haben, war zu Nürnberg im Jahre 1615 geboren, und wurde schon von seinen frühesten Jahren an zum ausübenden Tonkünstler erzogen, hatte sich auch aller Förderung und Gunst von dem Rathe seiner Vaterstadt zu erfreuen. Was ihn dennoch bewogen habe, dieselbe zu verlassen, und sein Heil im Auslande zu suchen, ist uns nicht angegeben; wir finden ihn eine Zeitlang zuerst in Hamburg, hochgeachtet, ja gefeiert; von jenem Aufenthalte her wurde er wohl mit Rist persönlich befreundet, der in seinem deutschen Parnaß*) ihn in zwei Liedern besungen hat, auf die wir später zurückkommen. Nicht mindere Ehre widerfuhr ihm in Leipzig; allein dort war eben so wenig seines Bleibens, und er begegnet uns zuletzt in Stralsund, als Organist an der dortigen Hauptkirche St. Nicolai, wo er bis an das Ende seines Lebens, das innerhalb der Jahre 1675 bis 1679 erfolgt seyn soll, seinen Wohnsitz behielt. Er lebte dort mit tüchtigen Tonkünstlern zusammen, unter denen uns Daniel Schröder, Organist an der dasigen St. Marienkirche genannt wird. Nach Mattheson's Bericht über Beide waren sie ganz geeignet durch ihre besonderen Gaben einander zu ergänzen. Schröders Genius, sagt jener Schriftsteller**), habe lauter wohlfließende Melodieen und Harmonieen hervorgebracht; so durch sein Orgelspiel, als durch seine zur Aufführung gebrachten angenehmen Tonsätze seien die Herzen der Zuhörer nicht wenig gerührt worden. „Seine Setzart (so schließt er) war lieblicher als Ruberts Styl; dieser hingegen hatte mehr Ernsthaftigkeit und Schwere. Der Eine erweckt Lust und Vergnügen, der Andere Aufmerksamkeit und Andacht." Und an einem andern Orte***) läßt er über Rubert besonders sich vernehmen: „seine Schreibart ist mehr hart und ernsthaft, als einnehmend und lieblich, wie an den von ihm angebrachten, aber (nach heutigem Geschmack zu urtheilen) nicht sattsam verdeckten und vergüteten unharmonischen Querständen zu bemerken. Hieran mag sein gallreiches Temperament, welches sich manchesmahl bei ihm soll hervorgethan haben, unter anderen Ursachen, auch Schuld gewesen seyn; demungeachtet hat er doch öfters eine sanguinische, wohlfließende Bewegung in Verfertigung seiner Sachen soweit spüren lassen, daß dieselbe bei vielen Liebhabern der damahligen Musik ungemeinen Beifall gefunden." Es wird hier von einer gallichten Gemüthsart unseres Meisters geredet, doch scheint es nicht, daß er dadurch verhindert worden sei, die Vorzüge seiner Amtsgenossen anzuerkennen, zumahl wenn sie auf einem anderen Gebiete als dem seinigen glänzten, und eben so wenig wird er dadurch rauh, zurückstoßend, minder umgänglich geworden seyn. Es heißt vielmehr, daß ihn die vornehmsten Standespersonen Stralsunds so hoch geehrt hätten, daß sie, sonderlich im Sommer, ihn oft besucht, und sich in seinem Garten mit einander lustig gemacht hätten. Eher wird seine eifrige Pünktlichkeit, und wohl auch Reizbarkeit, wo er eine Rücksicht gegen ihn versäumt hielt, ihm den Ruf gallichten Wesens erworben haben. Mattheson erzählt an dem angegebenen Orte†) eine dahin deutende Begebenheit, die mit Ru-

*) S. 146. 147.
**) Ehrenpforte S. 319.
***) Eben da. S. 300.
†) S. 299.

bert sich in der Kirche zugetragen haben soll, deren Bericht wir mit seinen eigenen Worten hier einschalten. „Als Rubert einst bei dem Hauptgottesdienste die Orgel spielte, das Credo schon zu Ende gesungen war, und noch kein Prediger vorhanden, der auf die Kanzel steigt (sagt Mattheson), so fährt dieser Virtuose fort zu spielen, in Hoffnung, der Prediger werde sich indessen wohl einstellen. Wie ihm aber selbst die Zeit dabei zu lange währet, fängt er an mit scharfklingenden Stimmen den Melodiesatz der Worte: „Der Herr wird balde kommen", aus der ersten Strophe des sehr bekannten Liedes: „Wacht auf ihr Christen alle"*) ꝛc. als ein Thema zu nehmen, tractirt es vernehmlich und manierlich in einer ordentlichen Fuge so lange durch, bis der Prediger endlich erscheinet." Ein spöttischer Ausbruch der Ungeduld, damahls wohl, wo jede Zeile der Melodie an die gleiche ihres Liedes, und umgekehrt, erinnerte, allen Kirchgängern verständlich, und deshalb Vielen anstößig; in der Gegenwart möchte er den Meisten unverständlich geblieben seyn, eben wie manche zarte Beziehungen in Werken alter Meister, die oft, durch eine einzelne Melodiezeile an bedeutsame Liedesworte erinnernd, die eben gesungenen, damit in Verbindung stehenden Schriftworte um so eindringlicher hervorheben und tiefer einprägen.

Die beiden Lobgedichte Rists „an den fürtreflichen und kunsterfahrnen Musensohn, Herrn Johann Martin Rubert, bei der Hauptkirchen in der hochlöblichen Heldenstadt Stralsund wohlbestalltem und berühmtem Organisten" deren wir zuvor gedachten, belehren uns nicht sonderlich weiter über ihn. Das erste, mit der Überschrift „Klingreime" ist ein Sonett in aller Form; das andere — 16 iambische Zeilen zu 13 und 12 Sylben, mit gekreuzten Reimen — drückt die Sehnsucht des Dichters nach dem Tonkünstler aus, der doch, so viel ich weiß, als Sänger sich ihm nie gesellt hat:

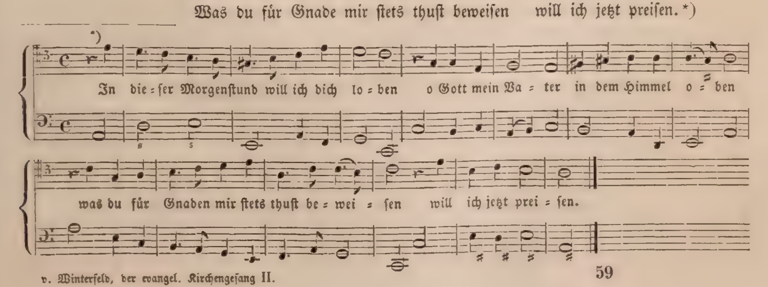
> Wann kommt der liebe Tag, da ich dich einmahl sehen
> und wiedrum hören mag, du Nürenberger Schwan?
> Als wohl vor dieser Zeit ist manchen Tag geschehen,
> wenn du mit Freuden pflagst zu treten auf den Plan,
> Da Nichts als Lautenklang, als Instrument und Geigen
> als Flöten und Pandor mit Lust wurd angehört;
> Da du zu deinem Lob uns Alle konntest neigen
> daß wir für Freuden oft da saßen, gleich bethört!
> Ja wohl, die Zeit ist hin! Mir will fast nichts mehr klingen,
> denn unser Musenhauf ist mehrentheils zerstreut.
> Das mannliche Stralsund hört meinen Rubert singen
> Der mir Herz, Seel und Sinn so oftmahls hat erfreut ꝛc.

Drei Werke nennt uns Mattheson von Rubert, deren erste zwei jedoch nicht geistlichen Inhalts sind. Das erste wurde 1647 zu Stralsund gedruckt, unter dem Titel „Weltliche musikalische Arien, mit 2 und 3 Vocal-, eben soviel Instrumentstimmen, und dem Generalbaß. Mattheson verbreitet sich bei Gelegenheit dieses Werkes über den Unterschied zwischen „Arien" und „Oden," welche letzte Bezeichnung er für diese Gesänge angemessener hält; wir übergehen diese Einschaltung, jedoch mit dem Vorbehalte an geeignetem Orte darauf zurückzukommen. Das zweite erschien zu Greifswald

*) S. Nr. 71 der Beispiele des ersten Theiles.

1650, und enthält nur Instrumentalsätze, Symphonieen, Scherzi, u. dgl. Das dritte endlich sind seine Kirchen-Concerte, 1664 zu Stralsund bei Joachim Reumann gedruckt, unter dem Titel: „Musikalische Seelen-Erquickung, aus hochgelahrter Leute Predigten entlehnet, und mit 1. 2. 3 Vocalstimmen und 2 bis 5 Violen nebst dem Basso continuo auf besondere Dialogen-Art gesetzet.“ Diese Werke scheinen jetzt selten geworden zu seyn; in den bedeutenderen musikalischen Bibliotheken Deutschlands habe ich vergebens danach geforscht. Nur zwei Lieder Ruberts vermochte ich in einer gemischten Sammlung aufzufinden. Diese erschien 1661 zu Greifswald, von dem akademischen Buchdrucker Matthäus Doischer gedruckt, und führt den Titel: „Suscitabulum musicum, das ist: musikalisches Weckerlein, welches in sich begreift allerhand schöne, newe und geistreiche Buß-Beicht-Abendmahls-Dank-Morgen-Tisch-Abend-Himmels-Höllen- und andere andächtige Lieder, welche sich fein zu den vorangehenden Tractätlein schicken, gar artig zu denselben gezogen, und mit großem Nutzen gebraucht werden können. Solches hat aus den newesten und lieblichsten Autoribus (deren Namen mehrentheils dabei gesetzet) verfertiget Johannes Flitnerus, Sula-Hennebergius, Prediger in Grimma.“ Der Sammler deutet durch diese seine Aufschrift an, daß sein Werkchen mit anderen in Beziehung stehe; die Tractätlein auf die er verweis't, sind sein „Himmlisches Lustgärtlein, enthaltend ein soliloquium Confessorium und Eucharisticum; Thymiama quotidianum; Armamentum historicum etc.“ alle in eben dem Jahre 1661 zu Greifswald erschienen. Andere geistliche Schriftsteller pflegten zwischen Predigten und frommen Betrachtungen geeignete Lieder unmittelbar einzuschalten; er hat es vorgezogen diese in ein besonderes Buch zusammenzufassen, und auf jene Betrachtungen nur im Allgemeinen zu verweisen. In Bezug auf dieselben kann man sie unter die Bezeichnung „Beicht- und Abendmahlslieder, Morgen-Tisch- und Abendgesänge zusammenfassen, und sie sind zum größesten Theile aus den verschiedenen Liederbüchern Rists nebst ihren Melodieen herübergenommen, aus J. Crügers praxis pietatis melica, und Josua Stegmanns „erneuten Herzensseufzerlein“. Von dem 5ten unter den Morgengesängen ist, seiner Überschrift zufolge, der Anfang von D. J. G. gedichtet — eine Bezeichnung die ich nicht auszufüllen weiß — seine Melodie aber von unserem Meister gesetzt; doch kann jener auch nach der des 4ten Tischgesanges: „Lobet den Herren, und dankt ihm seine Gaben“ gesungen werden. Seine erste Strophe lautet:

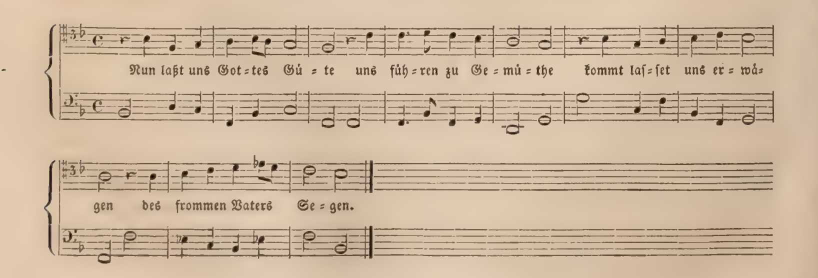
In dieser Morgenstund' will ich dich loben
O Gott mein Vater in dem Himmel oben;
Was du für Gnade mir stets thust beweisen will ich jetzt preisen.*)



Den erwähnten Gesängen — zwanzig im Ganzen — folgt nun noch eine Zugabe, deren Inhalt, den Worten des Herausgebers zufolge „zu allen vorhergesetzten vier Büchlein respective gezogen werden kann.“ Die darin zusammengestellten Lieder sind wieder mehrentheils aus den vorher angeführten Quellen gezogen; dann folgen noch einige — ihrer dreizehn — von denen die acht ersten ohne Bezeichnung des Dichters und Sängers sind, unter ihnen das fünfte bis achte zu drei Stimmen; nur das neunte bis dreizehnte tragen die Namen, oder mindestens Namenszeichen ihrer Urheber. Unter ihnen ist das elfte (Ach frommer Gott, wo soll ich hin) mit Simon Dachs Namen versehen, das 12te trägt die Überschrift: „Ein gar schönes Danklied für allerlei geistliche und leibliche Wohlthaten, und wider die nagenden Sorgen. Ist hergenommen auß des Herrn Dilheri Weg zur Seeligkeit rc. die Melodey hat gesetzt Herr Johann Martin Rubbert Organist in Stralsund. Kann auch gesungen werden nach der bekannten Melodey: Nun laßt uns Gott den Herren rc.“*) — wie es denn auch in der That nur eine Umdichtung dieses zuerst bei Selneccer erscheinenden Liedes ist:

Nun laßt uns Gottes Güte
uns führen zu Gemüthe;
Kommt, lasset uns erwägen
des frommen Vaters Segen.
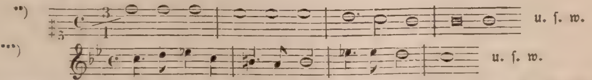
Die Melodieen dieses und des zuerst genannten Liedes sind nun die einzigen die, soviel ich weiß, wir von Rubert besitzen. Ob er sie für dieses Büchlein besonders gemacht, ob sie aus einem seiner andern, nicht mehr aufzufindenden Werke für dasselbe entlehnt sind, wüßte ich nicht anzugeben, doch erscheint das letzte, zufolge der Bestimmung derjenigen, deren Titel uns überliefert sind, nicht wahrscheinlich. Beide Singweisen tragen ein kräftigeres Gepräge als die der zuvor besprochenen Nürnberger Meister; der geringe Tonumfang in welchem sie sich bewegen, ihr durchaus diatonischer Fortschritt, macht sie leicht faßlich, und auch für ungeübte Sänger ausführbar, doch finde ich ihre Lieder meist auf die neben ihnen angegebenen und andere allgemein verbreitete Kirchenmelodieen verwiesen, was auch sowohl in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690 (Nr. 764, 457) als in Königs harmonischem Liederschatze geschieht. Es läßt sich also voraussetzen, daß Ruberts Melodieen, wenn sie überall in die Kirche Eingang gefunden haben, doch gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts nicht mehr in kirchlichem Gebrauche sich befanden.



Von dem 9ten, 10ten und 13ten Liede sei hier nur bemerkt, daß das zuerst unter ihnen genannte: „Keine Nacht, kein Tag vergehet" die Bezeichnung: H. W. V. S. C. S führt, den beiden andern: „Jetzund kommt die Zeit heran", und: „Schrecklich beginnen die Pauken, Trompeten &c." die Buchstaben J. F. S. H beigefügt sind, deren Bedeutung ich nicht weiß. Allen dreien ist die Überschrift „Parodia" gemein, die auf Umdichtung eines weltlichen Liedes, mit oder ohne Beibehaltung seiner Melodie zu deuten scheint. **Johann Flitner**, der Herausgeber unserer Sammlung, stammte, wie schon deren Aufschrift zeigt, aus Suhl in der gefürsteten Grafschaft Henneberg, ehemaligen fränkischen Kreises. Er war daselbst am ersten November 1618 geboren; sein Vater, ein dortiger Gewehr- und Eisenhändler, sandte ihn zunächst (1633) auf das Schleusinger Gymnasium, von dort besuchte er die Hochschulen zu Jena, Leipzig und Rostock. Im Jahre 1644 erhielt er das Cantorat zu Grimmen, einer, zwei Meilen von Greifswald belegenen kleinen Stadt; nach zwei Jahren (1646) wurde ihm das Diaconat an der dortigen Kirche übertragen, und wir finden bemerkt, daß er am 7ten Januar 1678, im nicht völlig zurückgelegten 60sten Jahre zu Stralsund an der weißen Ruhr in der Verbannung gestorben sei; wodurch er eine Verweisung aus seinem Wohnorte verschuldet, oder was ihn von demselben fern gehalten habe, ist nicht bemerkt. Über seinen eigenen Antheil an den Liedern und Melodieen seines Weckerleins giebt sein Vorwort uns keine bestimmte Nachricht; wir können nur mit einiger Sicherheit schließen, daß die mit keiner Namensbezeichnung versehenen von ihm herrühren werden. Wenn er in der Vorrede über die Druckfehler klagt, die wegen seiner Abwesenheit vom Druckorte vorgekommen seien, und den Leser bittet, die nicht angezeigten „nach seiner klugen Bescheidenheit zum Besten auszulegen", so scheint er damit nur seine eigenen Rechte wahrzunehmen, denn der Tonsatz erscheint in dem Abdrucke allerdings voll grober Verstöße gegen die Reinheit der Harmonie, die wir ihm, da sie ohnehin leicht zu verbessern sind, nicht zurechnen, sondern seinen Worten glauben wollen, daß er es sich an allerhand musikalischen Instrumenten und Compositionen nicht gebrechen lasse, dem lieben Gott mit seiner Hausmusik zu dienen und zu loben, und daß er, „ohne Ruhm zu melden, auch eine kleine Wissenschaft davon habe."

Unter jener Voraussetzung wäre Flitner Urheber von den Singweisen der Lieder: „Ach was soll ich Sünder machen"*), und: „Seelig, ja seelig, wer willig erträget &c."**), denen wir in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690 (Nr. 1069, 1089) begegnen, sie auch in Königs harmonischem Liederschatze wiederfinden, und die noch in vielen Gesangbüchern der Gegenwart fortleben. Auch die eines aus dem Lateinischen (Salve cordis gaudium) übertragenen Liedes: „Jesu meines Herzens Freud'"***) steht sowohl in dem Nürnberger Gesangbuche (Nr. 529), als in Königs angegebenem Werke, wo sie die zweite der dort mitgetheilten Melodieen, und wahrscheinlich die Grundform mannichfaltiger, davon vorhandener Umbildungen ist, welche namentlich die ihr ursprüng-

*) S. Beispiel Nr. 171.

) *) 

Johann Rudolph Ahle hat sie (Nr. 8 des zweiten Theiles seiner Arien) vierstimmig gesetzt, und mit einem 5stimmigen Vorspiele versehen.

liche weiche Tonart in die harte verwandelten, wie denn Königs **erste** Melodie am angeführten Orte eine solche Verwandlung zeigt, die sonst an den melodischen Wendungen wenig verändert hat. Eine vierte Melodie, die des Liedes: „**Was quälet mein Herz für Trauren und Schmerz**“*) ist zwar in das Nürnberger Gesangbuch von 1690 (Nr. 549) aufgenommen, hat jedoch in Königs Liederschatze einer andern, ihr nur fern anklingenden, die Stelle räumen müssen, wogegen sie noch in dem Melodieenbuche der ehemaligen Reichsstadt Mühlhausen fortlebt (Nr. 137). Eine fünfte endlich, aus derselben Quelle — Flitners musikalischem Weckerlein — in das erwähnte Nürnberger Gesangbuch (Nr. 1225) übergegangene zu der Umdichtung eines unbekannten Liedes: „Schrecklich beginnen die Pauken, Trompeten 2c.“ hat sich nicht weiter verbreitet; weder sie, noch ihr Lied tragen ein geistliches Gepräge, der wahrscheinlich weltliche Ursprung beider klingt in auffallender Weise hindurch:

Schrecklich beginnen die Pauken, Trompeten,
Pfeifen, Schalmeyen und Flöten zu gehn;
Piken, Carthaunen, Pistolen, Musketen
Lassen im Felde sich hören und sehn,

und die häufigen weiten Sprünge in der Melodie machen sie ungeeignet für den geistlichen Gesang**).

Flitner bringt uns drei seiner Landsleute in Erinnerung, die gleich ihm aus der Grafschaft Henneberg stammten: Sebastian, Michael und Peter, Gebrüder Frank, Söhne eines Handelsmanns und Vormundes gemeiner Stadt zu Schleusingen. **Sebastian Frank**, der älteste dieser Brüder, mit seinem Vater gleiches Namens, war am 16ten Januar 1606 zu Schleusingen geboren, schwächlichen Leibes, aber aufgeweckten Geistes. Schon im dritten Jahre prangte er auf der Bank der ABCschüler der vaterländischen Lehranstalt; dem Fünfzehnjährigen übertrug man 1621 die Würde eines Gregorianischen Bischofs, Anführers und Aufsehers der jüngeren Schüler, die am Gregorius- (der Schüler) Feste in die Schule geleitet wurden. Am ersten Juni des folgenden Jahres starb sein Vater, fünf Söhne in noch zartem Alter hinterlassend; auf dem Todtenbette empfahl er dringend, diesen ältesten und den jüngsten derselben den Wissenschaften zu widmen. Seine Mutter, den Willen des Hingeschiedenen ehrend, sandte ihn im Jahre 1625, im angetretenen zwanzigsten Jahre, auf die Hochschule zu Straßburg, von wo aus er sich im folgenden Jahre nach Leipzig wandte, und dann zu Jena — nachdem er in der Zwischenzeit eine Erzieherstelle auf dem Lande in der Nähe Breslaus bekleidet hatte — im Jahre 1630 die philosophische Magisterwürde empfing. Es erwartete ihn nun ein wechselvolles, unruhiges Leben. Ein halbes Jahr lang half er sich fort als Corrector in der Röthelschen Druckerey zu Frankfurt am Mayn; dann nahm er die Stelle eines Hauslehrers an bei den Kindern eines Herrn von Eschwege zu Roßdorf; im Herbste 1632 trug man ihm das Amt eines Schulinspectors an in seiner Vaterstadt Schleusingen, dem er jedoch nicht viel länger als ein Jahr vorstand. Denn eben

*) u. s. w.

**) u. s. w. und im Abgesange u. s. w.

damahls drangen die siegreichen schwedischen Waffen in Deutschland vor, in den Stiftern Würzburg und Fulda erhoben sich die Anhänger der neuen Lehre, das Bedürfniß evangelischer Geistlicher wurde fühlbar, und so wurde unserem Frank am 22. August 1634 nach seinem Wunsche die Pfarre zu Leuchtersbach, im Stifte Fulda, übertragen. Aber die Nördlinger Schlacht zerstörte wiederum diese geringen Anfänge: die neuangestellten Pfarrer wurden vertrieben, der vorige Stand zurückgeführt, auch Frank sahe sich genöthigt, selbst unter Gefahr des Lebens, von seiner Pfarre zu weichen, und irrte nun eine Weile heimathlos umher, unter schweren Kriegsbedrängnissen, von Hunger und Mangel, selbst pestartiger Seuche verfolgt, theils in Roßdorf verweilend, theils zu Urspringen vor der Rhön, bis im Jahre 1636 Conrad von der Thann auf Römershag ihm die Pfarre zu Geroda und Platz in Franken übertrug. Auch hier erreichten ihn die Verwüstungen des Krieges; während der 17 Jahre seiner dortigen Amtsführung hatte er siebenmahl Plünderungen zu erleiden, die ihn seiner Habe beraubten. Endlich berief ihn 1653 der Rath der Reichsstadt Schweinfurth zum Pfarrer in Zell und Weipoldshausen, und zuletzt, nach sieben Jahren, um 1660, an das Diaconat der Hauptkirche in der Stadt selbst. Am 12. April 1668, dem Sonntage Jubilate, schied er aus dem Leben, im angetretenen 63sten Jahre. Er vereinigte in sich die Gaben des Dichters, Sängers und Setzers, und war auch in dem Gebrauche mehrer Instrumente wohlerfahren, worin er auf der Schulanstalt seiner Vaterstadt durch den ausgezeichneten Gottesgelehrten Gottlieb Großgebauer unterwiesen worden seyn soll. Unter den Büchern der Schrift trug er zu dem Psalter eine besondere Vorliebe. Er selber (wie Wetzel berichtet, dem wir den größesten Theil dieser Nachrichten verdanken) soll in der Vorrede zu seinem Seelengärtlein über den dritten Psalm erzählen, daß er am 4ten Juni 1634, in dem Jahre, wo ihm die nur kurze Zeit bekleidete Pfarre zu Leuchtersbach übertragen wurde, ein Gelübde gethan habe, mindestens zwei Psalmen am Abend und Morgen jeden Tages zu beten, weshalb er auch den Psalter jederzeit bei sich getragen, und in allem Unglücke sich daran getröstet habe. Die mir von ihm bekannt gewordenen Werke legen ein Zeugniß ab von dieser seiner steten Beschäftigung mit den Psalmen, und seiner warmen Liebe für dieselben. Sie gehen alle nicht über das Jahr 1653 hinauf, wie er denn in seinem früheren unsteten, drangsalvollen Leben wohl reichliche Gelegenheit zu äußerer und innerer Erfahrung fand, zu E r l e b e n der Schrift, nicht aber zu ruhiger Beschäftigung mit derselben, und zu Aufzeichnung des Erfahrnen. In welche Zeit das eben erwähnte Seelengärtlein über den 3ten Psalm gehört, vermag ich nicht anzugeben, denn ich habe es nicht selber gesehen. Im Jahre 1653 trat er auf mit einem Werke ähnlicher Art, dessen vollständige Aufschrift, die wir nun folgen lassen, über Geist und Sinn, aus welchen es hervorging, uns die sicherste Kunde giebt. Es erschien in der fürstlichen Druckerey zu Coburg, durch Johann Eyrich gedruckt, und Frank nennt es: „Rosarium animae, das ist: Neues Davidisches Rosengärtlein einer andächtigen, gottliebenden Seel. Aus dem Paradieß-Rosengarten des andern Psalms in zwölf unterschiedlichen Rosen-Beet- und Läublein angelegt, und mit kurzen Aphorismis und Lehr-Sprüchlein als mit schönen wohlriechenden Röslein angefüllt, auch mit anmuthigen Gesänglein, und herzlichen Seufzerlein gezieret. Allen frommen Gottseeligen Christen-Herzen in diesen letzten greulichen Zeiten zum Trost und Übung der Gottseeligkeit, auch Aufmunterung zur Freud' am Herren durch göttlich Gedeihen verfertigt und an Tag gegeben rc." Die Benennung dieses Werkes gründet sich auf den Beginn des 2ten Hauptstückes im Hohen Liede, wo es in der Vulgata heißt: Ego flos campi & lilium convallium &c., nach Luther: „Ich bin eine Blume zu Saaron und eine Rose im Thal. Wie eine Rose unter den Dornen, so

ist meine Freundinn unter den Töchtern." Diese Worte bringt Sebastian Frank in seinem Vorworte mannichfach in Anwendung auf das Verhältniß des Herrn und seiner Kirche: die Rose ist ihm beider edelstes Sinnbild, und er weiß aus der Schrift, aus anderen Büchern, aus Sprüchwörtern, reichliche Zeugnisse beizubringen für ihre Schönheit und Würdigkeit. Der Rosen nun, die er, in zwölf Beete geordnet, in der gleichen Zahl der einzelnen Verse des zweiten Psalms sinnreich wiederfindet, sind zwei und dreißig verschiedene Arten, die er innerhalb jener Beete ungleich vertheilt. So bieten ihm der 3te und 4te Vers nur Beete von einer einzigen Rosenart, — er nennt Klapper-Rosen, und Siegsmars-Rosen oder Siegmarskraut auf dem einen und dem andern, — auf dem 12ten dagegen pflückt er deren sieben: — Marien-Magdalenen-Blümlein oder Röslein; Merge-Röslein; Wetter-Röslein; Esch-Röslein; Winter-Rosen; Zeit-Rosen; Zucker-Rosen. Bei diesen seinen Beeten verweilt er, im frommen Spiele, durch achtundzwanzig Betrachtungen, denen jederzeit ein ganzer Vers des zweiten Psalms, oder ein Theil desselben vorangeht, die sodann mit einem (Gebet) Seufzerlein enden, und denen ein Lied sich anschließt. Von den drei Liedern Sebastians, die Wetzel (I. S. 293) als in das Coburgische Gesangbuch von 1655 aufgenommen nennt, findet sich hier nur ein einziges

Warum schlägt den Tyrannen
doch alles so zum Glück rc.*)

mit einer eigenen Melodie über einem bezifferten Basse, die ohne Zweifel dem Dichter angehört, wie wohl alle zu diesen acht und zwanzig Liedern, sofern diese nicht auf bekannte Singweisen gerichtet sind. Nachdem Sebastian in solcher Art seinen Rosengarten durchwandelt hat, endet er seinen Gang mit einem Gebet zu Gott dem Sohne aus dem zweiten Psalme, und christlichen Schlußreimlein und Herzensseufzerlein zu Christo, denen er auch eine kurze Auslegung und Erklärung des zweiten Psalms durch D. Martin Luther anschließt. Ein „christliches Trostliedlein" (in zwölf Gesätzen) über die Beschluß-Wort des anderen Psalms: „Wohl allen, die auf ihn trauen rc." von Peter Frank, Pfarrer zu Gleussen und Herreth, Sebastians Bruder, folgt dieser Auslegung, und den Beschluß machen: „Etliche Compositiones (Lieder) gottseeliger Männer des (über den) zweiten Psalm(s); Von Andreas Knöppen: „Hilf Gott, wie geht das immer zu"; von J. Herrmann Schein: „Worum toben die Heiden doch"; von Ambrosius Lobwasser: „Worauf ist doch der Heiden Thun gestellt"; Petri Franci Silusiani (Peter Franks von Schleusingen): „Wie mögen die Heiden so grimmiglich toben"; Martin Opitzens: „Was fichtet doch die Schaar der Heiden an", und endlich Andreas Heinrich Buchholzens: „Wie geht es immer zu, daß so die Heiden toben"; Lieder, die sämmtlich ohne Melodieen mitgetheilt werden.

An diesem Rosengarten ließ Sebastian sich indeß zu Erklärung und Verherrlichung des zweiten Psalms noch nicht genügen. Im folgenden Jahre (1654) ließ er an eben dem Orte, wo er jenen herausgegeben hatte, ein „Lutherisches Blumengärtlein" erscheinen; „das ist (fährt der Titel fort) Lehr-, Trost- und Geistreiche Erklärung des Anderen Psalms. Aus den Schriften des theuren Mannes Gottes, Herrn D. Martini Lutheri, heiliger und seeliger Gedächtniß. Allen frommen, Gott- und Psalm-Liebenden Christen in diesen letzten gefährlichen Zeiten zur Lehr, Trost, Vermahnung und Warnung, als geistliche, Herz und Seel erfreuende Kraftblümlein abgebrochen, und mit Fleiß zu Hauf gesam-

*) S. Beispiel Nr. 172.

melt ꝛc.“ Diesen Auslegungen folgen dann „etliche Carmina, sammt einem vierstimmigen Gesange über den zweiten Psalm“, dessen Text, seiner Überschrift zufolge, von Sebastians Bruder, Michael, herrührt, Melodie und Tonsatz aber wohl nicht von ihm, sondern — wenn wir anders die an seinem Schlusse beigefügten Buchstaben W. C. B richtig deuten — von Wolfgang Carl Briegel, den wir zuvor ausführlich besprochen haben.

Von dem, wahrscheinlich umfangreichsten Psalmwerke Sebastians Franks, das, wenn es anders vollendet worden, in sieben Theilen erschienen seyn muß, da es sich über die sogenannten sieben Bußpsalmen erstreckt, und, nach dem fünften derselben zu schließen, im Ganzen etwa 200 Lieder enthalten haben wird, kenne ich eben nur diesen fünften Theil. Er ist überschrieben: „Neueröfneten Beicht-, Bet-, Buß- und Thränen-Kämmerleins fünfter Theil, darin ein bußfertiger Christen-Mensch täglich in gottseeliger Andacht sein Bußgespräch mit Gott hält, anfänglich vor 142 Jahren aus den Materien des CII. (102ten) Psalms aufgeführt von dem theuren Gottesmanne, Herrn D. Martin Luther, hochseeliger Gedächtniß, anjetzo aber in diesen letzten Zeiten, zu Erweckung unverfälschter Herzens-Buße in etwas erweitert, und mit andächtigen Gebet- und Seufzerlein, wie auch anmuthigen Bußgesänglein gezieret, und aufs neue eröfnet ꝛc.“ Dieser 5te Theil erschien, in der fürstlichen Druckerey zu Coburg von Johann Conrad Münch gedruckt, im Jahre 1659, vier Jahre nach dem lutherischen Blumengärtlein, und wohl eben so lange nach dem, mit diesem wahrscheinlich in einem Jahre herausgegebenen Seelengärtlein über den dritten Psalm; sind nun die ihm vorangegangenen vier in den Jahren 1655 bis 1658 herausgekommen, so hat Sebastian sich nicht daran genügen lassen, seinem Gelübde zufolge, jeden Tag, Abends und Morgens, einen Psalm zu beten, sondern auch in jedem Jahre einen solchen zu erläutern, ihn mit Gebeten und Liedern zu erwägen und zu schmücken. Der Erklärung des 102ten Psalms, des fünften der s. g. Bußpsalme: „Herr höre mein Gebet, und laß mein Schreyen für dich kommen, verbirg dein Antlitz nicht vor mir, in der Noth neige deine Ohren zu mir ꝛc.“ folgen dann „Buß-Cellen der Kinder Gottes“, vier und dreißig an der Zahl, die, auf die vorangegangenen Theile zurückweisend, mit der 99sten „am Sonntage funfzehender Wochen“ beginnen. Ihnen ist jedesmahl ein Vers des besprochenen Psalmes vorangestellt, bezügliche Stellen aus Luther schließen sich diesen an, ihnen „Gebete und Herzensseufzer“, endlich ein Lied. Dieser Lieder sind demnach ebenfalls 34, doch hat keines von ihnen eine eigene Singweise, sie sind alle auf gebräuchliche Kirchenmelodieen verwiesen. Nur eines dieser Lieder finde ich in Königs harmonischem Liederschatze in Bezug genommen: „Gott, der du bleibest wie du bist“, doch ohne daß ihm eine eigene Melodie zugetheilt wäre; von den übrigen 33 keines, eben so wenig wie eines der 28 Lieder des Rosengärtleins. Aus Sebastian Franks letzten Lebensjahren besitzen wir endlich noch ein ähnliches Werk, als die beschriebenen, das sich über den ersten Psalm verbreitet. Er nennt es „Davidischer Herzwecker zur wahren Gottseeligkeit; das ist: Geistreiche Erklärung des ersten Psalmes, aus den Schriften des seeligen Mannes Gottes H. D. Martini Luthers christmilder Gedächtniß mit Fleiß zusammengetragen, und zu nützlichem Gebrauche in diesen letzten bösen Zeiten in zwölf Sing- und Betstunden abgetheilet ꝛc.“ Es erschien, gleich den zuvorgenannten, in der fürstlichen Officin zu Coburg durch Johann Conrad Mönch gedruckt, um 1666, zwei Jahre vor Sebastians Hinscheiden. Melodieen enthält es nicht, doch ist ihm ein Büchlein beigegeben, des Titels: „Ein seeliger Mensch, nach Anleitung des Ersten Psalmes in Poetischen Reymen und Musikalischen Melodeyen, zum Spiegel wah-

rer, ungefärbter Gottseeligkeit vorgestellt von denen Franken Gebrüdern ꝛc. Anno **MDCLXVI.** Sebastian eröfnet diese Reihe von Liedern und Melodieen mit einem 4stimmigen Satze über sein Lied:

Wohl dem Menschen, der nicht wandelt
in der Gottlosen Rath,

das in Königs Liederschatze zwar in Bezug genommen wird, doch ohne Aufnahme seiner Melodie. Ihm folgt sein jüngster Bruder, Peter Frank, mit einem gleichfalls 4stimmigen Satze über sein Lied:

Wie wohl wird dem geschehen,
der nie begehrt zu gehen
in der Gottlosen Rath ꝛc.

Nach Beiden tritt Michael Frank auf, mit einem dreistimmigen Satze für 2 Tenore und eine Baßstimme, über sein Lied:

O seelig ist der Mann,
der die Bahn
der Gottlosen fliehen kann.

Den Liedern der drei Brüder schließen sich dann ähnliche Psalmlieder an, von Martin Opitz, Daniel Zimmermann, Joh. Hermann Schein, Melchior Frey, mit Melodieen und Tonsätzen der beiden letzten. Keines dieser Lieder habe ich, als ein kirchlich gewordenes, in Königs Liederschatze in Bezug genommen gefunden. Von Sebastian Franks Liedern, wie sie Wetzel nach dem Coburger Gesangbuche von **1655** bezeichnet, finde ich in Freilingshausens Gesangbuche (Th. **II. 503**; **1741**, Nr. **1080**) überall nur ein einziges:

Hier ist mein Herz, Herr, nimm es hin,
Dir hab' ich es ergeben,

doch ohne eigene Melodie, und auf die des Liedes: „Was mein Gott will, das gscheh allzeit" verwiesen. Seine Quelle vermag ich nicht anzugeben, in den von mir beschriebenen Werken des Dichters habe ich es nicht gefunden, doch kann es leicht aus den mir unbekannt gebliebenen, dem Seelengärtlein, und den ersten vier und zwei letzten Theilen des Werkes über die Bußpsalmen stammen.

Sebastian Frank hat weder durch seine Lieder, noch deren Weisen zu Mehrung des evangelischen Kirchengesanges gewirkt. Wenn wir auch zugestehen, daß seine Lieder Früchte einer lebendigen Erfahrung sind, so erscheinen sie doch nicht als Hervorbringungen eines wahren Dichtergeistes. Schon das lange Verweilen bei derselben Aufgabe, das absichtliche, vollständige Ausbeuten derselben würde ihnen entgegen seyn, wären sie auch nicht Erzeugnisse eines durch einen siechen Körper gedrückten Geistes, der mit beschränkter Vorliebe an gewissen Vorstellungen und Bildern festhält, und nicht als Vertreter, als Wortführer eines kräftig eigenthümlichen Gemeingefühles gelten kann. Man kann ihn in seiner Besonderheit lieb gewinnen, ja sich an ihm erbauen, wenn man es auch durch ihn nicht vermag. Darum erscheint er auch so spärlich in nur wenigen Gesangbüchern. Von ausgezeichneten Gaben in der Tonkunst legen seine uns erhaltenen Melodieen kein Zeugniß ab; doch ist es auffallend, daß sie, obgleich in die zweite Hälfte des 17ten Jahrhunderts hineinreichend, doch eher Nachklänge des vorangegangenen, 16ten zeigen, als daß sie die Farbe ihrer Zeit trügen. So erscheint rhythmischer Wechsel in der Melodie und deren Tonsatze zu seinem Liede über den ersten Psalm; ein halber Schluß nach C, mit dem das Ganze endet, während, neben dieser Tonart, der Satz zumeist in der ihrer Unter-

quinte F verweilt, auf welche auch die Vorzeichnung eines b neben dem Schlüssel hinweis't, deutet auf die myxolydische Tonart, die nur nicht bestimmt und kräftig ausgeprägt erscheint. Einige grobe Fehler gegen die Reinheit des Satzes wollen wir nicht dem Tonsetzer, sondern vielmehr dem Schriftsetzer seines Werkes beimessen. Sie liegen zu offen am Tage, und sind mit leichter Mühe zu tilgen, als daß wir ihn solcher Verstöße schuldig halten könnten.

Beliebter als Sebastian in seinen geistlichen Liedern war sein jüngerer Bruder, **Michael Frank**. Er war zu Schleusingen am 16ten März 1609 geboren, und legte auf der Lehranstalt dieser seiner Vaterstadt den ersten Grund zu seiner wissenschaftlichen Ausbildung; mit so vielem Erfolge, daß der dortige Conrektor, Matthäus Gottwalt, ihm das Zeugniß gab, er besitze einen göttlichen Geist (ingenium divinum). Allein sein Vater starb, als er kaum das 13te Jahr zurückgelegt hatte (am 1sten Juni 1622); nach dessen Willen sollten sein ältester Sohn, Sebastian, und sein jüngster, Peter, vor den andern sich den Wissenschaften widmen; es gebrach an den Mitteln, auch für Michael die gleiche Laufbahn zu eröfnen, er mußte daher ein Handwerk wählen. Er entschied sich für das Bäckergewerbe, wurde am 14. Oktober 1625, im 17ten Jahre, für zwei Jahre bei dem Bäckermeister Melchior Pfeiffer zu Coburg aufgedungen, und nach Verlauf dieser Zeit, am 9ten December 1627, losgesprochen. Nun wäre er gern gewandert, aber die Kriegsläufte verhinderten ihn daran, er hätte fürchten müssen, unterwegs festgenommen, und wider Willen zum Kriegsdienste geworben zu werden. Er beschloß demnach, sich häuslich niederzulassen, trat am 21. Juli 1628, ein noch nicht zwanzigjähriger, mit Barbara Holzhäuserin aus Heldburg in die Ehe, erwarb am 23sten Oktober desselben Jahres die Meisterwürde, und betrieb bis zum Jahre 1640, zwölf Jahre lang, sein Gewerbe, doch ohne sonderlichen Erfolg. Nächtliche Diebstähle, und Plünderung durch rohes Kriegsvolk richteten ihn zu Grunde; er sah sich endlich zur Auswanderung mit Weib und Kind genöthigt, und wurde von dem Bäckermeister Nicolaus Ruhr auf der Webergasse zu Coburg liebreich aufgenommen, und unterstützt, wofür, wie wir voraussetzen, er demselben bei dem Betriebe seines Gewerbes behülflich war. Dieses Verhältniß dauerte vier Jahre, während welcher er die Wissenschaften nicht vernachläßigte und an der Dicht- und Tonkunst, beide selbst ausübend, sich fortwährend erquickte. Dabei vertraute er Gott, und stützte auf ihn seine Hofnung, daß ihm, sei es früher oder später, einmahl vergönnt seyn werde, dem Berufe sich hinzugeben, den er als seinen wahren erkannte. So soll er einst, in schwermüthige Gedanken versenkt, während jener traurigen Jahre seiner Berufslosigkeit, den Psalter ergriffen haben, mit den Worten: Nun, Gott wird mir ja einen Spruch lassen zukommen, daraus ich könne Trost schöpfen! und nun ihn aufschlagend, auf die Anfangsworte des 57sten Psalms sein Auge gerichtet haben, wo es heißt: „Gott auf dich trauet meine Seele, und unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht, bis das Unglück vorüber gehe" und dadurch wunderbar getröstet und gestärkt worden seyn, auch jenen Spruch im Voraus als Text für seine Leichenrede bestimmt haben. Seine Hofnung täuschte ihn nicht; am 18ten März des Jahres 1644 wurde er zum Schulcollegen und ordentlichen Lehrer der beiden untern Klassen der Schule zu Coburg ernannt. Mit voller Liebe wendete er nun seine Thätigkeit diesem neuen Berufe zu, seine Freude an der Ton- und Dichtkunst blühte gedeihlich dabei auf, er trat mit Männern, wie Dach, Moscherosch, Neumark ꝛc. in nähere Verhältnisse, knüpfte einen poetischen Briefwechsel mit ihnen an, und erlebte im Jahre 1659 die Freude, daß Johann Rist, als Kaiserlicher Hofpfalzgraf, ihm aus eigener Bewegung die Dichterkrone reichte, und

ihn, unter dem Namen Staurophilos, (Freund des Kreuzes) in den Elbschwanen-Orden aufnahm. Mit welcher Bescheidenheit der schlichte, einfache Mann diese ihm widerfahrne Auszeichung annahm, zeigen die Worte, die er mit Bezug darauf in seine große Wittenberger Bibel einschrieb, und die uns von Wetzel mitgetheilt sind (I. 279): „Gott gebe, daß ich diese unverhofte hohe und große Ehre zu seiner, des Allerhöchsten, Ehren einig und allein annehme und gebrauche, seinen großen Namen lobe, rühme und preise, seine Wunder ausbreite, bis ich meinen Lauf vollendet habe, und im Himmel ihm mit allen Engeln und Auserwählten ewiglich lobsinge! Dieses wolle Gott aus Gnaden an mir erfüllen, und seinen werthen heiligen Geist dazu verleihen, um Jesu Christi meines treuen Herren und Heilandes willen, Amen!" Nur acht Jahre lang trug Michael die ihm zu Theil gewordene Dichterkrone. Wenige Monate vor seinem Hinscheiden, das am 24. September 1667 erfolgte, träumte ihn, er sei in Coburg vollkommen zur Heimkehr nach Schleusingen, seiner Vaterstadt, gerüstet, und er deutete sich diesen Traum dahin, daß ihn der HErr auffordere, sich zum Heimgange in das himmlische Vaterland anzuschicken. In diesem Sinne schrieb er (am 20. Juli) seinem jüngeren Bruder, Peter Frank, und fügte hinzu: „Doch will ich meinem lieben Gott still halten; wenn mein Leib so frisch wäre als das Gemüth, Gottlob! so wollte ich heute noch aufstehen. Sein Wille geschehe, der ist allzeit der beste." Seine Deutung wurde durch den Erfolg gerechtfertigt, und als nun die Seinigen weinend um sein Sterbelager standen, tröstete er sie mit den Worten: sie möchten sich nur vorstellen, daß er eine Reise antrete, von welcher er zu ihnen zurückkehre, oder auf der sie ihm nachfolgen würden, und so verschied er sanft und heiteren Muthes. Von seinen Werken ist für unseren Zweck sein um 1657 zu Coburg erschienenes „Geistliches Harfenspiel" uns das wichtigste: dreißig vierstimmige geistliche Arien, von einem Generalbasse begleitet, deren Lieder und Melodieen von ihm herrührten. Leider habe ich die eigene Anschauung dieses Werkes nicht erlangen können, es fehlt in den bedeutendsten Sammlungen älterer Tonwerke. Wetzel (I. 282) nennt elf Lieder, angeblich darin enthalten, von denen neun in Königs harmonischem Liederschatze in Bezug genommen werden, allein nur vier mit eigenen Melodieen erscheinen:

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ꝛc.
Freud' über alle Freude ꝛc.
Kein Stündlein geht dahin ꝛc.
Welt gute Nacht mit deiner Pracht ꝛc.

Von diesen vieren finden wir das dritte: „Kein Stündlein geht dahin" mit gleicher Singweise in Freilingshausens Gesangbuche (II. 1714, Nr. 660; 1741, Nr. 1390) und dürfen daher mit einiger Wahrscheinlichkeit voraussetzen, daß jene Melodie die von dem Dichter für sein Lied erfundene seyn werde. Außer diesem Liede begegnen wir noch zweien in eben jenem Gesangbuche: „Sey Gott getreu, halt seinen Bund"*), dort, wie bei König, ohne eigene Melodie, und auf die des Liedes: „Was mein Gott will, das gscheh allzeit" verwiesen; und endlich einem, bei Wetzel nicht genannten: „Was mich auf dieser Welt betrübt ꝛc." (I. 1704, Nr. 335; 1741, Nr. 828), zu welchem König vier Melodieen giebt, deren keine aber der Freilingshausenschen auch nur ähnlich ist. Mit Bestimmtheit läßt sich deshalb nicht sagen, welche von diesen fünfen dem Dichter angehöre; doch ist zu vermuthen, daß

*) (I, 1704, Nr. 735; 1741, Nr. 1066.)

sie unter den von König mitgetheilten sich finden werde, da die Freilingshausens das Gepräge der neuen Singweisen trägt, die um die Zeit des Erscheinens seines Gesangbuches für dasselbe erfunden wurden. Zu entscheiden ist darüber nicht; denn außer der Melodie des Liedes: „Kein Stündlein geht dahin", die doch nur aus Wahrscheinlichkeitsgründen dem Dichter beizumessen ist, liegen mir nicht mehr als noch drei andere vor. Zuerst die zu seinem Liede über den ersten Psalm: „Wie wohl ist dem geschehen"; sodann deren zwei für „Zwei neue christliche Lieder auf den ersten und zweiten Sonntag des Advents gerichtet", und von Michael Frank (um 1653) „seinem freundlich vielgeliebten Bruder und werthgeehrten Gevattern, Herrn M. Sebastian Franken &c. gewidmet," und diese vier begründen allein noch kein sicheres Urtheil.

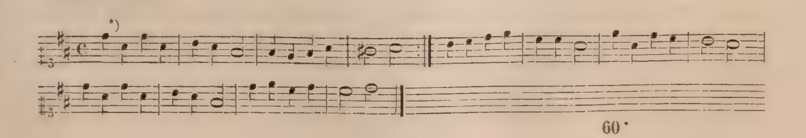
Der jüngste der drei Brüder, **Peter Frank**, war am 27. September 1616 zu Schleusingen geboren, bezog im zwanzigsten Jahre, 1630, die Hochschule zu Jena, wurde 7 Jahre später, um 1643, Erzieher der jungen Herrn von Schaumburg, und trat dann in das Predigtamt; zuerst als Pastor zu Thüngen in Franken, dann zu Roßfeld, als Diaconus zu Rodach, und endlich als Pfarrer zu Gleussen und Herreth im Coburgischen, welche Stelle er bis an sein Lebensende bekleidet zu haben scheint, dessen Zeitpunkt wir nicht angegeben finden. Da seine uns erhaltenen geistlichen Werke bis zum Jahre 1669 reichen, ohne daß eines als nach seinem Tode erschienen bezeichnet wäre, so können wir schließen, daß er seine beiden älteren Brüder überlebt habe. Wetzel nennt fünf seiner Lieder, als zunächst im Coburger Gesangbuche (1655) erscheinend; wenn er aber dabei der eben bemerkten Jahrzahl die frühere, 1621, voranstellt — wohl mit Bezug auf eine ältere Ausgabe dieses Gesangbuches — so ist er offenbar im Irrthum, da Peter Frank um 1616 geboren war, und kaum vorauszusetzen ist, er werde im fünften Jahre schon Liederdichter gewesen seyn. Von diesen Liedern finden wir in Königs Liederschatze nur zwei in Bezug genommen:

Christus, Christus, Christus ist, dem ich mich ergeben,

und:

In Christo will ich sterben,

aber nur das erste erscheint mit einer eigenen Melodie. Peter Frank soll'es, nach Wetzel, auf die letzten Abschiedsworte des Pfarrers zu Heyroth und Buchenroth im Coburgischen, Johann Schulthesius, gedichtet, und für dessen Leichbestattung, am 4ten Januar 1657, unter der Aufschrift: „Christ-Ritterlicher Todeskampf" mit einer 4stimmig gesetzten Melodie haben drucken lassen; woraus denn zugleich folgt, daß es nicht 1655, sondern erst 1660, in einer noch späteren Ausgabe des Coburger Gesangbuches, kann erschienen seyn. Wir dürfen vermuthen, daß die von König mitgetheilte Melodie dieses Liedes die von dem Dichter dazu gesungene seyn werde; ihr muthiger, frischer Fortschritt, dem Titel entsprechend, den dieser für sein Lied bei dessen erstem Erscheinen gewählt, scheint darauf zu deuten, doch geht sie freilich etwas hinaus über das Gepräge einer geistlichen Singweise.*) Ein anderes, von

*)


Wetzel nicht genanntes Lied Peter Franks finden wir in Freilingshausens Gesangbuche: „Auf Zion, auf, auf Tochter säume nicht ꝛc.“; in ihrer ersten Ausgabe von Jahre 1704 wird diese geistliche Liedersammlung mit ihm eröfnet, in der späteren, ihre beiden Theile vereinigenden vom Jahre 1741, nimmt es die dritte Stelle ein. Auch Königs harmonischer Liederschatz stellt zwei Melodieen dieses Liedes an die Spitze aller übrigen, und die zweite von diesen stimmt der von Freilingshausen mitgetheilten überein, daher sie wohl die von Peter Frank dazu erfundene seyn mag.

Wir verweilen, so viel es möglich ist an die Zeit des Erscheinens der Werke uns haltend, von denen wir berichten, nunmehr im Norden Deutschlands. Hier begegnet uns zunächst als Liederdichter Ernst Christoph Homburg, Gerichtsschreiber zu Naumburg; die Sängergabe war ihm nicht verliehen, gleich vielen von denen, die wir uns zuletzt vorübergeführt haben. Er war im Jahre 1605 zu Mühla geboren, einem Dorfe unweit Eisenach, und wir wissen von seinen Lebensumständen kaum etwas mehr, als daß er um das Jahr 1648 unter dem Namen des Keuschen in die fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen wurde, und trotz vielen häuslichen Leidens, namentlich einer schweren Hauptkrankheit, doch ein Alter von 76 Jahren erreichte; er starb am 2ten Juni 1681. Wetzel nennt 95 seiner Lieder als in mehrere Gesangbücher übergegangen; er hat im Ganzen deren 150 gedichtet, und sie in zwei Theilen herausgegeben, unter dem einfachen Titel: „Geistliche Lieder.“ Der erste erschien im Jahre 1659 zu Jena, „gedruckt bei Georg Sengewald, auf Unkosten Martini Müllers, Buchhändlers in Naumburg“, und „mit zweistimmigen Melodieen gezieret von Wernero Fabricio, jetziger Zeit Musik-Directoren der Pauliner Kirche zu Leipzig.“ Die Widmung richtet sich nicht an einen irdischen Gönner, sie lautet: „Seinem allein getreuen Seelenbräutigam, Erlöser und Heilande Jesu Christo, übereignet dieses aus Christschuldigster Herzensdankbarkeit vor bisher verliehene Geduld in seinem Hauskreuze der Dichter“, und dieser läßt dann sein Vorwort folgen. Er beginnt damit: Einige würden wohl fragen, was Saul unter den Propheten mache, der Weltmann unter den geistlichen Dichtern? Andre würden sagen — an den 54jährigen Dichter denkend — man folge dem Weltgebrauche, die Blüthe, und der Jugend bestes Theil opfere man der Welt, die Hefen dagegen Gott und dem Himmel. Aber ein jeder Christ sei schuldig, seinen Schöpfer zu preisen, ihm für alle empfangenen Wohlthaten zu danken; er, der Dichter, sei namentlich durch sein, Jedem bewußtes, angstvolles, schweres Hauskreuz dazu bewogen worden, denn in diesem habe er an Gottes Worte sich am besten trösten, stärken, und aufrichten können. Kreuz lehre Gottseeligkeit üben, Anfechtung auf das Wort merken. Der Christ ohne Kreuz sei ein Schüler ohne Buch, eine Braut ohne Kranz. Der himmlische Vater lehre, wenn er beschwere, entdecke viel göttliche Geheimnisse, wenn er unser Fleisch züchtige, mache fröhlich, wenn er betrübe, lebendig, wenn er tödte. — Er, der Dichter, habe seine Lieder nicht der alamodischen, lüsternen Welt zu seinem Ruhme geschrieben, Gottes Wort nicht hochtrabend oder prächtig abgehandelt, sondern seine Gemüthsneigung und Herzensgedanken deutlich und einfältig an den Tag gegeben, alle tiefgesuchte, ungeistliche Worte und Redensarten geflohen und gemieden. Auch sei er Anfangs nicht Willens gewesen, seine Lieder in den Druck, und sie so vielen wankelsinnigen Köpfen in die Mäuler zu geben, sondern sie für sich zu behalten, sich seines Kreuzes dadurch zu erinnern, seinen Glauben und Zuversicht je mehr und mehr zu gründen, Gottes Allmacht in seiner stillen Kammer mit frohem Herzen und Munde zu danken. Andere, denen er, Pflicht und Autorität wegen, nicht füglich etwas habe versagen können, hätten ihn veranlaßt, sie öffentlich zu

machen. Da nun durch anmuthige, auf die Worte eingerichtete Melodieen dergleichen Lieder gleichsam „angeseelet" und lebhaft gemacht würden, habe er seinen Freund Werner Fabricius angegangen, ihm mit solchen Melodieen zu willfahren. Finde der Leser darin Etwas, das ihm beliebe, so werde der Dichter sich dessen billig freuen, sonst getröste er sich seines guten Zweckes und Absehens; habe er doch nicht der spitzfindigen, splitterrichtenden Welt geschrieben, sondern seinem getreuen Gott und Erlöser im Himmel zu Ehren und Wohlgefallen.

Über den Sänger der Melodieen zu diesem ersten Theile der geistlichen Lieder Homburgs, **Werner Fabricius**, den Vater des gelehrten D. Johann Albert Fabricius, finden wir nur dürftige Nachrichten. Er war*) zu Itzehoe im Holsteinschen am 10ten April 1633 geboren, und schied aus dem Leben in Leipzig am 9ten Januar 1679, in nicht völlig vollendetem 46sten Jahre, als Musikdirector an der Pauliner- und Organist an der Thomaskirche daselbst, mit welchem Amte er auch das gleiche an der dortigen Nicolaikirche verbunden haben soll. Wenn er zugleich Kaiserlicher öffentlicher Notar genannt wird, ohne weitere Erklärung, so bleibt freilich zu fragen, ob er dieses Amt neben dem erwähnten kirchlichen verwaltet, ob er es in einer früheren Zeit bekleidet habe, ob es endlich ein bloßes Ehrenamt gewesen sei. Sechs seiner Werke werden von Gerber und Walter uns genannt. Das erste, 1656 zu Leipzig erschienen, ist nicht geistlichen Inhalts; es führt den Titel: Deliciae harmonicae, „Musikalische Gemüthsergötzung in Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden ꝛc. zu 5 Stimmen für Violen und andere Instrumente mit dem Generalbaß." Das zweite ist das uns vorliegende, die Melodieen zu dem ersten Theile von Homburgs Geistlichen Liedern. Das dritte ist überschrieben: Geistliche Arien, Dialogen, Concerten, so zur Heiligung hoher Festtage mit vier bis acht Vocalstimmen mit allerhand Instrumenten können gebraucht werden. Auf dem Titel dieses Werkes nennt sich Fabricius N(otarius) P(ublicus) C(aesareus), Academiae & ad D. Nicolai Lipsiensium Musicus, Kaiserlicher öffentlicher Notar, und Tonkünstler bei der Hochschule und der Nicolaikirche zu Leipzig, ohne des Direktorats, und der Organistenstelle an der Thomaskirche zu erwähnen, die ihm daher wohl später erst übertragen seyn werden. Er hat dieses Werk durch eine Zuschrift vom ersten Januar 1662 Christian Ludwig, Herzoge zu Braunschweig-Lüneburg gewidmet. Über ein viertes schreibt Walter: „Anno 1671 den 28sten September, als dem Namenstage seines liebwerthen Freundes, Herrn Wentzel Buhlens, hat er eine 4stimmige Motette: Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist, durch den Druck bekannt gemacht." Das fünfte und sechste, eine Anweisung zum Generalbaß, 1675, und eine, angeblich erst 1756 herausgekommene Anleitung zur Prüfung eines Orgelwerks, — die aber wohl, sofern nicht eine Zahlenumstellung (für 1657) stattgefunden hat, einen Andern gleichen Namens zum Urheber haben wird — bedürfen hier nur einer flüchtigen Erwähnung. Wir verweilen dagegen einen Augenblick bei dem dritten, den geistlichen Arien, Dialogen und Concerten des Werner Fabricius. Es enthält nur sechs Tonsätze, je zwei für das Weihnachts-, das Oster-, und das Pfingstfest. Für jedes dieser Feste hat der Meister eine besondere Form gewählt. Die der Arie für die beiden Weihnachtslieder, die des Gesprächs (Dialogus) für die Oster-, des Concerts für die Pfingstgesänge. Die erste Weihnachts-Arie behandelt ein Lied von zehn Strophen, welche der Meister in zwei Hälften zu je fünf und fünf getheilt hat. Nach einem kurzen Vorspiel

*) Nach Gerber N. L. II. Col. 69.

von 4 Geigen trägt, von der Oberstimme beginnend und stufenweise bis zur Grundstimme herabsteigend, jede der vier Gesangsstimmen eine der 4 ersten Strophen vor, jede auf eine eigene Melodie, Strophe um Strophe bald von 4 Geigeninstrumenten, bald von 3 Posaunen begleitet. Es sind Gläubige, um die Krippe des neugebornen Erlösers versammelt, deren Betrachtungen diese Strophen uns vorführen, sie richten ihr Auge auf seine ärmliche Umgebung, sein hartes Lager, seine Erniedrigung um der Sünder willen: die fünfte ruft dann aus:

Hinweg, Lust, Pracht, und stolzer Muth
mich sollt ihr nicht verführen;
ich sehe ja mein höchstes Gut
im Kripplein bei den Thieren rc.

Bei dieser Strophe vereinigen sich alle vier Stimmen über einer langsam und ernst dahinschreitenden, nach neun Takten sich stets wiederholenden Grundstimme (Basso costretto)*) zu lebhaften Nachahmungen, bei immer wechselnder Harmonie. Die Form der Arie und des Madrigals (in älterem Sinne) werden so einander gegenübergestellt, doch könnte man diesen 4stimmigen Schlußsatz auch „Concert" nennen, weil an einigen Orten sein Grundbaß zur Vollständigkeit der Harmonie nothwendig wird und diese nicht in den Singstimmen allein bereits beschlossen ist. Allein sie weicht von den gewöhnlichen ausfüllenden Grundstimmen der Concertgesänge dennoch wesentlich ab, denn sie steht zu den singenden durch ihren ernsten, sich stets wiederholenden, erneuernden Fortschritt in bedeutsamem Gegensatze, der sie als eine wesentliche erscheinen läßt. Zu den fünf letzten Strophen wiederholt sich in ganz gleicher Weise eben dieser Wechsel. Anders stellt sich die Anordnung der 2ten WeihnachtsArie dar, ihrem Inhalte gemäß. Das Lied, das dem Tonsatze des Meisters zu Grunde liegt, ist von sieben Strophen. Preis't das ihm vorangehende die Demuth, die Selbstentäußerung des Herrn, der uns zum Heile Mensch geworden, so fragt dieses zweite: wo des Herrn Geburtstadt sei, die ja der Feind zerstöret und zerrissen habe, wo seine Herberge, seine Schlafstelle, sein Bett, seine Windeln, wo der Ort, da er vor den rauhen Winden des Winters Schirm finden werde? und schließt dann die erste Strophe mit der Aufforderung:

Kehr in meinem Herzen ein
das laß die Geburtstadt seyn!

und so, nach dem Inhalte der andern Strophen: deinen Gasthof seyn — einen Stall dir seyn — deine Krippe — lindes Heu — deine Windeln seyn — und endlich:

Drum so komm, mein höchstes Gut
Her in meines Herzens Glut.
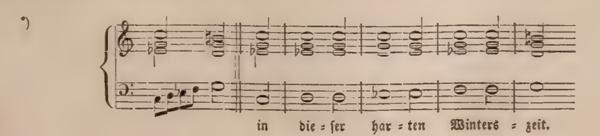
Hienach sind schon durch das Lied zwei Zeilen gegeben, die in gleicher Stellung zu den übrigen siebenmahl wiederkehren, und diese hat der Meister denn auch jedesmahl in 4stimmigem Gesange (dem sich, ohne selbständiges Spiel, 4 Geigeninstrumente und 3 Posaunen anschließen) immer gleich betont. Ein Vorspiel für die Geigeninstrumente beginnt, wie bei der ersten Arie, das Ganze; dann theilen Oberstimmen und Tenor, jene von 3 Posaunen, dieser von 3 Violen begleitet, sich in die 4 ersten

---

*) [Notenbeispiel] u. s. w.
Erst am Ende des Satzes wird mit dem Anfangstone C geschlossen.

Strophen, und nach Wiederholung des Vorspiels, hinter diesen sodann eben so in die 5te und 6te. Die 7te stellt einen concertirenden Satz für diese beiden Stimmen dar, dem sich alle begleitenden Instrumente gesellen; der durch das Ganze sich schlingende 4stimmige Gesang, die Aufforderung an den Herrn, in das Herz einzukehren, das ihn sehnlich begehre, schließt dasselbe. Wir sehen, der Meister war bestrebt durch die Arienform seinen Kunstgesang der Liedform des Gemeinegesanges näher zu bringen, dadurch für das heitere Fest der Geburt des Herrn ein beide verknüpfendes Band zu finden, dabei aber alle damit vereinbare Mannichfaltigkeit innerer Ausgestaltung zu bewahren, um die, nun allgemein verbreiteten und beliebten italischen Formen nicht aufgeben, sie zu reicherem Schmuck der kirchlichen Feier benutzen zu dürfen. Von den Gesprächen, durch welche das ernstere Fest der Auferstehung gefeiert wird, zeigt uns zunächst das erste (Surrexit Christus) die Jünger, die da bekennen, daß der Herr wahrhaft erstanden sei, den Hohenpriestern gegenüber, die vorgeben, daß seine Jünger ihn des Nachts gestohlen, als die Wächter geschlafen hätten; bis endlich der Herr selber erscheint, seinen Frieden verkündend, seine Wundmahle zeigend, zum Glauben ermunternd, und nun der Preis des Auferstandenen, des siegenden Löwen vom Stamme Juda, wiederholt ertönt. In dem 2ten erscheint Magdalena, den Begrabenen vergebens suchend; den Worten die die Schrift als die ihren aufgezeichnet hat, schließen sich die des Hohenliedes an, wo die Geliebte vergebens nach ihrem vermißten Freunde forscht; auch Magdalenen tritt eine täuschende Stimme entgegen, die der Wächter, die ihr entgegnen, daß, während sie geschlafen, die Jünger gekommen seien den Leichnam des Erlösers zu stehlen; aber nun begegnet ihr der Herr, sie bei dem Namen rufend, ihr, mit den Worten, wie sie Johannes berichtet, die Wahrheit seiner Auferstehung verkündend, die am Schlusse von dem vollen Chore gefeiert wird. Über die Concertform der beiden Pfingstgesänge: „Veni sancte spiritus, reple tuorum" etc. (Komm h. Geist erfülle die Herzen) und: „Schaffe in mir Gott ein reines Herz, und gieb mir einen neuen, gewissen Geist" ꝛc. — nach Ps. 51. V. 12 — 14 — bedarf es keiner besonderen Bemerkung, da wir ähnliche Gesänge zuvor bereits oft ausführlich besprochen haben. Keiner dieser drei Arten von Sätzen zeigt uns eine wesentlich neue, bis dahin noch nicht vorhanden gewesene Form, aber ein jeder gewährt uns die Überzeugung, daß der Meister die ihm gegebene fortbildend auszugestalten, mit seiner Betonung seinem Dichter sich enge anzuschließen gestrebt habe. Dieses zeigt sich zumahl in der reicheren und bedeutsamern Anwendung der Mißklänge. Die Grundstimme des 4stimmigen Satzes am Schlusse der ersten Weihnachtsarie steigt zunächst bis zur Quinte die ersten vier Stufen der weichen Tonleiter schrittweise auf, um dann, zur Octave des Grundtones sprungweise sich erhebend, wiederum bis zu deren Unterquarte, durch 2 ganze Töne und einen halben Ton sich herabzusenken. Nun war es schon in früherer Zeit nichts Seltenes, die Unterstimme in der eben beschriebenen Weise zu einem von den übrigen Stimmen gehaltenen Dreiklange um eine Quinte rasch aufsteigen zu sehen, wo denn jene bei erreichtem Ziele zu einem zweiten Dreiklange fortschreiten.*) Man

*)



vernahm auf diese Weise eigentlich nichts anders als eine Folge zweier Dreiklänge; denn zwischen dem Anfangs- und Schlußtone der Grundstimme lagen nur rasch vorübereilende Verbindungstöne, deren Verhältniß zu den fortklingenden der Oberstimme man nicht deutlich vernahm. Fabricius läßt am Schlusse des erwähnten 4stimmigen Satzes, zu der ersten Hälfte seines wiederkehrenden Grundbasses, den einzelnen Tönen zufolge, einen ganz gleichen Gang hören, aber er verweilt auf jedem Schritte dieser Unterstimme, läßt das durch ihn sich allezeit verändernde harmonische Verhältniß mit Nachdruck vernehmen, und verleiht ihm dadurch Bedeutung, indem zu diesen Fortschreitungen die Worte ertönen:

da doch der Herr der Herrlichkeit
in dieser harten Winterszeit
muß Kält' und Armuth schmecken!

Es ist etwas schon Dagewesenes, was er anwendet, allein er bedient sich dessen in neuem Sinne und erscheint auf solche Weise fortbildend. Dadurch gewann er Beifall, nicht allein bei seinen Hörern, sondern auch bei den ersten und berühmtesten Meistern jener Tage. Der damahls schon 76 jährige Heinrich Schütz antwortete ihm auf Mittheilung seines Werkes am 7. October 1661 durch zwei lateinische Distichen, in welchen er ihm, „dem durch Tüchtigkeit, Gelehrsamkeit, Sittenreinheit, Ausgezeichneten" freundlich zuruft: „Du fragst mich, mein Werner, ob deine Arbeit mir gefällt? ich sage: wer möchte verwerfen, was Cynthius selber billigt!" und ihn dann ermahnt fortzufahren, wie er begonnen, denn so werde er hier und jenseits Ruhm einärnten.

Fabricius erwarb auch durch seine Melodieen zu Homburgs Liedern größeren Beifall als andere Zeitgenossen, ja, der berühmte Schütz selber, mit den ihrigen für die geistlichen Dichtungen gewannen, denen sie sich anschlossen. Fünf dieser Singweisen finden wir in das Nürnberger Gesangbuch von 1690 aufgenommen*), ohne alle Veränderung; zwei von diesen erscheinen auch in Königs Liederschatz wieder**), und außer ihnen noch sechs andere***). Dagegen nimmt König für 22 Lieder Homburgs auf gebräuchliche Kirchenmelodieen Bezug, und giebt für noch deren sechs abweichende Melodieen, unter andern auch für jene drei, welche vor ihm das Nürnberger Gesangbuch mit Fabricius Melodieen aufgenommen hatte. Fünf Lieder Homburgs erscheinen zwar in den beiden Theilen von Freilingshausens Gesangbuche, doch keines davon mit einer Melodie des Fabricius; vier davon überhaupt mit keiner eigenen versehen, ein fünftes „Jesus unser Trost und Leben" zwar mit einer

*) 14. Kommst du, kommst du, Licht der Heiden
233. Laßt uns jauchzen, laßt uns singen,
276. Komm, werther heil'ger Geist
506. Jesus meiner Seelen Seele
510. Jesu du, du bist mein Leben ꝛc.

**) Nr. 233. 510. S. Beispiele 173. 174.

***) Ach wundergroßer Siegesheld . I. 308.
Ephraim was soll ich machen . I. 248.
Großfürst hoher Cherubinen . I. 408.
Jesu komm, mein Trost und Lachen I. 232.
Jesu, Retter in der Noth . . I. 48.
Jesu meines Lebens Leben ꝛc. . I. 316.

solchen, doch derjenigen, welche König dafür anwendet, und wohl von Freilingshausen entlehnt haben mag.

Die Gründe dieses Annehmens und Verwerfens sind nicht schwer zu finden. Die aufgenommenen bewegen sich nur durch diatonische Verhältnisse fort, meist schrittweise, und nehmen keinen großen Stimmenumfang in Anspruch; sie gehen nicht über die Kräfte gewöhnlicher Sänger hinaus. Freilich wären diese Vorzüge blos negative, aus denen nur Gründe hätten erwachsen können, sie nicht zu verwerfen; der Beifall den sie gefunden beruht daneben auf einer gewissen Frische und Beweglichkeit, ohne daß dabei etwa der harten Tonart vor der weichen der Vorzug gegeben wäre, denn von den aufgenommenen gehören eben so viele der einen an, als der andern. Die nicht beibehaltenen, abgesehen von denen, deren Lieder nach gebräuchlichen Weisen gesungen werden konnten, schreiten entweder mehr in Sprüngen fort, oder sie setzen eine künstlichere Harmonieenfolge voraus, als von Gesangesunkundigen leicht gefaßt werden kann, sie streifen an die dem Kunstgesange angehörende Form der geistlichen Arie, zu der die Tonmeister jener Zeit ohnehin mehr hinneigten, und werden durch die Art wie es geschieht unvolksmäßig.

Übrigens gehören Fabricius' **100** Melodieen im Allgemeinen, was die Tonart betrift, durchaus der neuen Zeit an. Nehmen wir die Melodie des Liedes: „Jesu, wahres Seelenbrod" aus, die der phrygischen Tonart angehört, und wenige, zerstreute, phrygische Anklänge, so läßt sich nur harte und weiche Tonart, und keine verschiedene, auf Ausweichung und Verwandtschaft einwirkende Bildung der Tonleitern bei diesen Singweisen wahrnehmen. Auch halten weiche und harte Tonart einander bei ihnen vollkommen das Gleichgewicht; der einen wie der andern gehören eben funfzig dieser Melodieen an. Rhythmischer Wechsel erscheint in fünf Fällen, bei einem Zwanzigstheil aller; dreitheiger Takt siebzehnmal, Wechsel des geraden und ungeraden nur zweimahl; die Mehrzahl aller bewegt sich also im viertheiligen Takte. Das Nürnberger Gesangbuch hat, wie schon bemerkt ist, alle diejenigen Melodieen, die es aufnahm, unverändert gelassen, selbst den rhythmischen Wechsel der Weise des Liedes „Jesu, du, du bleibst mein Leben." König dagegen hat, wie überall, wo nicht das Versmaaß eines Liedes etwa einmahl das Gegentheil gebot, alle von ihm beibehaltenen Melodieen, wo sie dreitheiligen Taktes waren, auf den geraden zurückgebracht, den rhythmischen Wechsel in der angeführten Singweise aber ganz ausgetilgt.

Die Überschrift des zweiten Theils der geistlichen Lieder Homburgs sagt uns, derselbe sei „mit dreistimmigen Melodeyen gezieret von **Paul Becker**, der Musik Geflissenen zu Weißenfelß"; damit erschöpft sich aber auch Alles, was uns von dem Urheber dieser Singweisen bekannt ist. Es sind ihrer funfzig, zu eben so vielen Liedern, und es ist keine von ihnen in den evangelischen Kirchengesang übergegangen, wie denn überhaupt nur vier Lieder dieses zweiten Theils in dem Inhaltsverzeichnisse von Königs Liederschatz genannt, alle aber dort auf ältere Melodieen verwiesen werden. Von diesen **50** Melodieen Beckers ist, was die Tonart betrift, dasselbe zu sagen als von denen des Fabricius; sie gehören durchweg dem neueren Systeme an, und zeigen nur ein geringes Übergewicht der **weichen** Tonart über die harte; jene erscheint in **28**, diese in **22** Fällen. Dagegen schreitet hier weniger als die Hälfte aller durchweg in gradem Takte fort; denn in acht Fällen erscheint dreitheiliger Takt ohne Änderung, — verhältnißmäßig eben so oft als in Fabricius' Singweisen — sechsmal Wechsel des Taktes, funfzehnmal rhythmischer Wechsel, wenn auch in 2 Fällen nur in einem

einzelnen Zuge, und in einem dritten in gleicher Art, aber nach vorangegangenem Taktwechsel. So klingt hier und dort, und zumahl in einfachen, dem Gemeinegesange mindestens bestimmt gewesenen, wenn auch von ihm nicht aufgenommenen Melodieen, diese aus dem Volksgesange stammende eigenthümliche Gliederung noch tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein, bis sie endlich verhallt.

Homburgs Lieder tragen im Allgemeinen das Gepräge des gedrückten Seelenzustandes ihres Dichters, von dem wir wissen daß er an einem hartnäckigen Schmerze des Hauptes litt, und daneben von einem schweren Hauskreuze heimgesucht war, das er, in der Voraussetzung, es sei allen seinen näheren Freunden bekannt, nicht näher bezeichnet. Er selber hat seine Lieder, nachdem er sie am Schlusse des Buches in welchem er sie sammelte, alphabetisch geordnet, noch einmahl unter besonderen Gesichtspunkten zusammengestellt, als Advents-, Weihnachts-, Passions-Opfer, mit einem Worte Festlieder; Kreuzlieder; Bußlieder; von der Geduld, der Hofnung, Melancholey u. s. w. Da finden wir denn unter 22 Festliedern allein 9 Passionslieder, während nur ein Advents-, Himmelfahrts-, Pfingst-, Michaelis-Lied erscheint; 27 Kreuz- und eben so viel Bußlieder, 25 Trost-, 12 Sterbelieder; wir sehen die ganze Gemüthsrichtung des Dichters hierin auf das Deutlichste abgespiegelt. Lieder aller dieser Arten haben zwar in die Kirche Eingang gefunden; von den Melodieen, womit Werner Fabricius sie schmückte, aber vor allen die der Festlieder. Unter den elf dieser Singweisen die uns in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690 und in Königs Liederschatze begegnen, finden wir je eine eines Advents-, Oster-, Himmelfahrts-, Pfingst-, Michaelisliedes, fünf an der Zahl, fast die Hälfte aller in der Kirche heimisch gewordenen; fünf zu Jesusliedern, davon nur eines (Jesu Retter in der Noth) als Bußlied bezeichnet ist; endlich eine zu einem Trostliede. Man hat sich also an die bewegteren, frischeren unter ihnen gehalten, denjenigen vorübergehend, die der Seelenstimmung des Dichters sich näher anschlossen.

Halten wir uns an die Zeitfolge des Erscheinens der Liederbücher, von denen wir in diesem Abschnitte zu handeln haben, sobald nicht ein innerer Zusammenhang zwischen Werken, die der Zeit nach auseinanderliegen, uns von dieser Ordnung abweichen heißt; so nimmt jetzt eine Sammlung geistlicher Lieder unsre Aufmerksamkeit in Anspruch, die einen deutschen Fürsten zum Urheber hat, und deren Singweisen einer Fürstin angehören sollen. Diese Sammlung erschien zuerst 1667 in Nürnberg, sodann 1670 „im zweiten Druck“ zu Wolfenbüttel bei dem Fürstlich Braunschweig-Lüneburgischen Hofbuchdrucker Paul Weiß, unter dem Titel: „Christ-Fürstliches Davids-Harpfen-Spiel: zum Spiegel und Fürbild Himmel-flammender Andacht mit ihren Arien oder Singweisen rc. hervorgegeben.“ Ein Kupferblatt erläutert diese Aufschrift durch ein Sinnbild. Es zeigt einen, von oben her erleuchteten, runden Tempel. Durch die obere, runde Öfnung dringt ein Sonnenstrahl, bricht sich in der Mitte eines runden, gekrönten Metallspiegels, und entzündet Brände auf einem, in der Mitte des Bildes stehenden Altare. Diesem Spiegel gegenüber erblickt man eine gekrönte Harfe. Die vorangestellte „Vor-Ansprache zum Leser“ giebt uns Kunde von dem Sinne, in welchem die Lieder gedichtet und zusammengestellt sind, die uns hier geboten werden. Sie empfiehlt „das Gespräch des Herzens vor Gott“, das gläubige Gebet; und die Andacht, „das Licht der Seele, gleichwie die erschaffene Sonne den Leib erleuchtet.“ Mit seinen Bitten habe man zu Gott, dem Brunnen aller Güter zu nahen, von dem alle gute Gabe komme. Nur durch Bitten könne man zum Haben gelangen. Aber nicht um zeitliche Güter dürfe man bitten, sondern nur nach dem Reiche Gottes

trachten, in der Zuversicht daß dann alles Übrige uns zufalle. Der Herr, unser Vorbild, nach dessen Beispiele wir beten sollen, habe oftmahls auf Bergen gebetet, und uns damit andeuten wollen, daß wir im Gebete allein um hohe und himmlische Dinge bitten sollen. So habe Salomon um die Weisheit, die himmlische Fräulein Sophia gebeten; um sie, die rechte Pallas, und Kunstgöttin, die rechte Gratia, oder Huldgöttin, die rechte Suada, oder Rede-Göttin, die rechte Fortuna oder Glücks-Göttin, die rechte Juno, Ehr- und Reichthums-Göttin, die rechte Venus oder Wollust-Göttin, die ihre Liebhaber zu Gottes Freunden mache, die aber, als eine hohe Dame, demüthig und emsig bedient seyn wolle, wann Jemand ihre Huldschaft zu erwerben gedenke; auch müsse um sie, die Fräulein Sophia, ihr Vater eifrig angesprochen und angerufen werden. Dieses zieme vor Allen den Fürsten und Regenten. Ein rechter göttlicher Ehrendienst nun sei es, wenn man Gott mit Psalmen und Liedern verehre; so habe es der Königliche Dichter David gethan, Adam, der erste Weltfürst, Moses, des Volkes Heerfürst; so Debora, Judith, Hannah, Mutter des Regenten Samuel, die drei frommen Babylonischen Fürsten im Feuerofen, Salomo in seinem hochgeistig geistlichen Brautliede; Zeugen seien „im Neuen Testamente die beiden Lobgesänge Zachariä und der hochgelobtesten Gottes-Mutter.“ Dann heißt es zum Schlusse: „dergleichen Gottandächtige Lieder von so hohen Händen werden billig, weil ihre durchleuchtigen Erfinder dem großen Sohne Isai nachspielen, und weil dieser Königliche Poet, seine Psalmen absingend, mit der Harfe darein gespielet, ein Davids Harfen Spiel genannt; zumahl wann sie, wie jene, durch schöne Kunst-Singweisen verlieblicht, und gleichsam belebet werden. Und solchen Namen verdienen vor anderen gegenwärtige geistreiche Himmelslieder, welche nicht allein von einer Hochfürstlichen Person, Gott zu Ehren, und zu eigener Herzens-Andacht aufgesetzet, sondern auch die dabei befindliche kunstliebliche Arien oder Gesang-Weisen, meistentheils von einer gleichfalls hochfürstlichen Frauen-Person hinzu ersonnen worden. Diese Glanzstrahlen sind aus dem göttlichen Licht-Urbrunnen in ein durchleuchtiges Herz eingekehret, von dar sie billig, als aus einem Himmel-entzündeten Feuerspiegel, in der heiligen GottesKirche durch diese öffentliche Ausgabe auf die noch kalte Herzen widerstrahlen, ob sie dieselben auch gottbrennend und himmelflammend machen möchten. Hierauf deutet das dem Titel vorgefügte Sinnbild, welches man als vierständig erklären könnte, mit diesen Beischriften; unter der Sonne: vom Himmel entsprossen; — über der Harfe: in Sayten geschlossen; — über dem Spiegel: im Herzen genossen; — über dem Altar: auf Andre geflossen. Gott mit Gesang und Klang ehren ist nicht allein ein hochlöbliches Thun der Erdfürsten, sondern auch ein Hochseeliges Thun der Engelfürsten und Auserwählten im Himmel, die das DreimahlHeilig ewiglich singen; in deren Chor dort treten werden, welche hier auf Erden angefangen, durch Gott ehrende Lieder also himmlisch zu werden ꝛc.“ Über den Urheber der Lieder dieses Buches waltet kein Zweifel ob. Es ist Anton Ulrich, Herzog zu Braunschweig Wolfenbüttel, in der fruchtbringenden Gesellschaft der Siegprangende; geboren am 4. October 1633, gestorben im ein und achtzigsten Jahre, am 27. März 1714, nachdem er vier Jahre zuvor, um 1710, zum katholischen Glauben übergetreten war; wie es heißt, seiner Enkelin Elisabeth Christine zu Liebe, die, um ihre Vermählung mit dem nachmahligen Kaiser Karl dem Sechsten möglich zu machen, auf sein Zureden diesen Schritt gethan, und ihn dann gemahnt hatte, seinem Versprechen gemäß, ihr nachzufolgen. Wer die fürstliche Frau gewesen, die zu den Liedern Anton Ulrichs die Melodieen gesungen habe, ist bis jetzt unentschieden. Wetzel (I. S. 66) behauptet mit großer

Sicherheit, es sei des Dichters Mutter, Dorothea, geborne Fürstin von Anhalt gewesen, und beruft sich deshalb auf Peter Dahlmans Schauplatz der masquirten und demasquirten Gelehrten (S. 592); Walter und Gerber wiederholen auf diese Gewähr hin dieselbe Behauptung; und doch ist sie augenscheinlich eine falsche, weil das Behauptete unmöglich ist. Dorothea, Tochter Herzogs Rudolf von Anhalt Zerbst, war am 25sten September 1607 geboren; am 26sten October 1623, eben in das siebzehnte Jahr getreten, vermählte sie sich dem Herzoge August von Braunschweig Wolfenbüttel; Anton Ulrich, das vierte ihrer Kinder, wurde am 4ten October 1633 von ihr geboren, doch überlebte sie ihn kaum ein Jahr; sie starb in dem blühenden Alter von 27 Jahren, am 26. Septbr. 1634. Drei und dreißig Jahre nachher, 1667, erschien zu Nürnberg das Christfürstliche Harfenspiel zum erstenmahle, dessen Lieder ihr Sohn, deren Dichter, freilich wohl Jahre zuvor mag ersonnen haben, doch gewiß nicht als ein kaum Jähriger; und nur unter dieser Voraussetzung hätte seine Mutter ihm die Melodieen dazu singen können. Mit viel größerer Wahrscheinlichkeit dagegen werden wir seine Stiefmutter als deren Urheberin annehmen dürfen: **Sophie Elisabeth**, Tochter Johann Albrechts, Herzogs zu Meklenburg Güstrow. Sie war am 20sten August 1613 geboren, seit dem 3ten Juli 1635 dem Vater Anton Ulrichs in dritter Ehe vermählt, und starb am 20sten August 1676; überlebte also die zweite Ausgabe des Christfürstlichen Davids Harfenspieles um noch sechs Jahre. Nun kennen wir sie aber auch als Urheberin der Singweisen zu Glasenapps evangelischem Weinberge, unter ihrem von der fruchtbringenden Gesellschaft stammenden Vereinsnamen der Befreienden, und es darf also nicht befremden, sie hier einem ihr so nahe stehenden, fürstlichen Dichter vereint zu sehen. Die geistlichen Lieder dieses Dichters fanden Anklang und Beifall, so daß, nach Wetzels Versicherung, Herzog Bernhard von Sachsen Meiningen sie bereits in die 1683 erschienene erste Ausgabe des dortigen Gesangbuches aufnehmen ließ. Mir ist diese geistliche Liedersammlung unbekannt geblieben; ich fand zuerst fünf dieser Lieder, mit den dazu gesetzten Melodieen, in dem Nürnberger Gesangbuche von 1676*), und diese, so wie andere, kommen dann vielfach in späteren Liedersammlungen vor. Ihrem Inhalte nach beschäftigen sich die meisten mit inneren, frommen Gemüthszuständen; an Feste, heilige Zeiten, Sacramente, Tageszeiten, oder bestimmte Lieder der Schrift knüpfen nur wenige an. Unter diesen sind noch der Psalmlieder die meisten, ihrer fünf, über den 6ten, 23sten, 25sten, 51sten, 91sten Psalm gedichtet, die letzten des Buches, vom 59sten bis 63sten Liede; nächst ihnen Abendmahlslieder, ebenfalls fünf, das 12te, 13te, 14te, 44ste und 52ste; mit zwei Morgenliedern (1, 2) und einem Abendliede (Nr. 3) beginnt das Buch, und in dessen Mitte (Nr. 33. 34) erscheinen zwei Sonntagslieder. Wie einzeln stehen aber dagegen die Festlieder! Das 45ste Lied bringt uns Weihnachtgedanken:

Liebster Heiland, Licht der Heiden,
Brunnquell süßer Himmelsfreuden 2c.

---

*) Nr. 550. Ich sucht' in meinem Bette 2c.
= 647. Ach es scheint ich sei verlassen 2c.
= 699. Herr, der du mich nebst Andern auserlehen 2c.
= 715. Ach Jesu, meiner Seelen Wonne 2c.
= 720. Mein SeelenBräutigam 2c.
Später erscheinen sie wieder um 1690.

das folgende 46ste eine Neujahrsandacht:

Dennoch kann man eine Last
nach der andern überbringen;
liebster Jesu, du giebst Raum
mit der Zeit hindurchzudringen rc.

das 47ste erwägt Jesu Leiden im Garten:

Meiner Seele Heil, Jesu du mein Theil,
laß mein Herz empfinden
deiner Seele Noth, da du hast den Tod
für der Menschen Sünden
aus großer Lieb so willig übernommen,
wie saur es dir ist angekommen rc.

das 11te „Weil mein liebster Freund gestorben" betrachtet Jesu Begräbniß; das acht und zwanzigste endlich „Der verlorne Jesus" überschrieben, hat nicht, wie wir glauben möchten, den von seiner Mutter vermißten, und im Tempel unter den Schriftgelehrten wiedergefundenen Jesus zum Gegenstande, sondern es gründet sich auf das hohe Lied, wie schon sein Anfang zeigt:

Ich sucht in meinem Bett, den meine Seele liebet,
ich suchte ihn, und konnt ihn finden nicht rc.

Nur zwanzig unter drei und sechzig Liedern (welche unsere Sammlung enthält) lehnen sich daher unmittelbar an die Schrift, an Ereignisse der heiligen Geschichte, an die Sacramente, an Tageszeiten; die überwiegende Mehrzahl aller trägt nicht das kirchliche Gepräge, sondern vertieft sich in das Innere des Gemüthes, in besondere Seelenzustände, und selbst die als Festlieder bezeichneten nehmen von dem Feste nur Veranlassung ein Gleiches zu thun. Diese ganze Richtung war aber die in der Zeit vorwaltende, daher denn auch der große Anklang, den unsere Lieder fanden. In dem Liederverzeichnisse von Königs Harmonischem Liederschatze finden wir deren 54 angezeigt, als gangbare; ihnen kann das dort fehlende 28ste, von dem verlornen Jesus hinzugerechnet werden, das von dem Nürnberger Gesangbuche (1676) aufgenommen ist, und das 7te:

„Wie daß du doch, o sündlich Herz
Kannst so frohmüthig leben rc."

das in dem Dresdner Kirchen= und Hausbuche von 1694 (S. 340) ohne Singweise (mit Bonn. bezeichnet) steht, um die Anzahl der bis 1738 in kirchlichem Gebrauche gewesenen zu finden. Danach sind ihrer 56, so daß nur sieben, deren doch eines oder das andere in mir unbekannt gebliebenen Gesangbüchern stehen mag, nicht Eingang gefunden zu haben scheinen. Von den 54 Liedern, welche König anzeigt, verweis't er 20 auf bekannte Kirchenmelodieen, für ihrer 19 hat er je eine eigene, von der ursprünglichen abweichende Melodie, und für andere 10 mehre Singweisen — für fünf deren zwei, für drei deren drei, für zwei deren vier; — unter diese mehre Melodieen für ein Lied findet nun in drei Fällen auch die ursprüngliche unserer Sammlung sich aufgenommen, und in 5 anderen hat König nur diese für das angezeigte Lied, und keine andere neben ihr. Wir begegnen demnach bei ihm acht, aus dem Christfürstlichen Harfenspiele entlehnten Melodieen, während er viel öfter — in 46 Fällen nach dem Zuvorgesagten — den für die Lieder dieser Sammlung erfundenen vorübergegan=

gen ist, und sie entweder durch andere, neue zu ersetzen gesucht hat, oft durch mehre, die er für dasselbe Lied vorfand (26mahl), oder die Lieder auf gebräuchliche Melodieen verwies (20mahl). Woher jene neuen Singweisen stammen, war ich zu ermitteln nicht im Stande; in einigen Fällen wird König mit Telemann, dessen Choralbuch (1730) 8 Jahre früher erschien, aus gleicher, älterer Quelle geschöpft haben*), andere mögen von ihm selber herrühren, doch nur solche, deren Lieder nicht auf bekannte Strophen gedichtet waren, oder deren ursprüngliche Weisen eine größere Gesangsfertigkeit in Anspruch nahmen, als bei den Gliedern einer Kirchengemeine vorausgesetzt werden konnte; denn nur alsdann, versichert König, habe er statt der vorgefundenen Weisen neue verfertigt. Wo er also mehrere mittheilt, werden diese schon vor ihm vorhanden gewesen seyn. Eben aus jener Mehrheit von Melodieen in zehn Fällen, ist zu schließen, daß man mit den Liedern, zu denen sie vorkommen, sich vorzugsweise beschäftigt, dabei aber stets ein Ungenügen an der ursprünglichen Singweise empfunden habe, eben auch da, wo man sie neben den neuen beibehielt, weil man ihr sonst keine andere an die Seite gestellt haben würde. Diese Thatsachen und Folgerungen gewähren uns einen leitenden Faden, wenn wir das Verhältniß der Mitlebenden und der nächsten Folgezeit zu jenen Melodieen erforschen wollen, die eine nicht genannte, uns nur muthmaßend bekannte fürstliche Frau zu unserer geistlichen Liedersammlung gesungen hat. Von diesen waren, soviel ich ermitteln konnte, bis 1738, wo Königs harmonischer Liederschatz erschien, zehn in Gebrauch gewesen. Am schnellsten unter diesen verschwanden jene beiden wieder, die wir zuerst in dem Nürnberger Gesangbuche von 1676 antrafen, die zu dem 28sten Liede, der verlorne Jesus: „Ich sucht' in meinem Bett" und zu dem 42sten, „Bußwecken" überschrieben: „Ach es scheint ich sei verlassen." Jene erste ist so wenig als ihr Lied bei König mehr anzutreffen, man hatte also an beiden nur ein vorübergehendes Gefallen gehabt; das letztgenannte Lied ist dort auf eine gebräuchliche Melodie verwiesen, die Lust an seiner ursprünglichen wurde also von dem Vorzuge überwogen, den man fast in allen Fällen den schon in der Kirche heimisch gewordenen einräumte. Am meisten werden jene fünf Weisen beliebt gewesen seyn, welche König aus unserer Sammlung entlehnte, ohne ihnen andere zur Seite zu stellen; die des 12ten Liedes, Lehre vom Abendmahl überschrieben:

Herr, der du mich mit andern ausersehen ꝛc.

des 15ten, (die versöhnte Braut Seele):

Mein Seelenbräutigam, laß mich dich nun umfassen ꝛc.

des 41sten, (Hülfverlangen zur Besserung):

Mein Gott nun hab' ich dir verheißen ꝛc.

des 53sten, (Nur das höchste Gut):

Das höchste Gut, darin mein Sinn beruht
Besteht in keiner Lust, der Welt bewußt ꝛc.

---

*) Die Melodie des 45sten Liedes: „Liebster Heiland, Licht der Heiden" bei Telemann (Nr. 323) stimmt der ersten unter den vieren überein, die König dafür giebt; die des 49sten: „Gott du bleibest doch mein Gott" (290 Tel.) der letzten unter den vieren Königs; die des 58sten Liedes endlich: „Es ist genug, mein matter Sinn" (Tel. 280) der ersten unter Königs zwei Melodieen.

endlich des 55sten, (Großmuth in Unmuth):

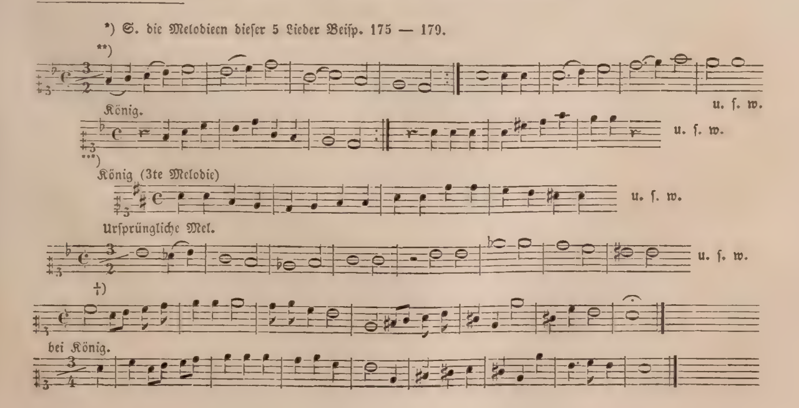
Wie bin ich doch so sehr betrübt ꝛc.*)

Vergleichen wir diese Melodieen, wie sie bei König aufgezeichnet sind, mit ihrer ursprünglichen Fassung in dem Christfürstlichen Davids Harfenspiele, so finden wir an dieser nur Weniges geändert. In zwei Fällen den Tonumfang: die des 53sten Liedes ist aus F nach G, einen Ton höher, die des 55sten von Es nach D einen Ton tiefer versetzt, um sie dem gewöhnlichen Stimmumfange angemessener zu machen. In einem einzigen Falle die Taktart: den $\frac{3}{2}$ Takt des 41sten Liedes hat König in den $\frac{4}{4}$ Takt gebracht**), wobei denn auch mehre Sylbendehnungen und Auszierungen beseitigt sind. Auf dergleichen Ausscheiden eines Schmuckes, der ein zu weltliches Gepräge zu haben schien, beschränkt sich der größeste Theil der vorgenommenen Änderungen, und nur in der Melodie des 15ten Liedes „Mein Seelenbräutigam“ haben diese eine etwas größere Ausdehnung, denn hier sind schon ganze Zeilen und melodische Wendungen durch andere ersetzt, um einem zu großen, für den Gemeinegesang unpassenden Stimmumfange, oder Fortschreitungen durch zu weite, für gewöhnliche Sänger zu schwere Tonverhältnisse vorzubeugen. Von den übrigen drei, durch König beibehaltenen Weisen ist die des 45sten, Weihnachtgedanken überschriebenen Liedes: „Liebster Heiland, Licht der Heiden“, die dritte unter vieren, die dieser Sammler mittheilt. Hier sind Tonumfang und Taktart verändert, Es ist zu D geworden, der $\frac{3}{2}$ Takt zum $\frac{4}{4}$, im Übrigen aber ist der überflüssige Schmuck der ursprünglichen Weise nur mit leiser Hand abgestreift***). Die des 13ten Liedes (Abendmahlverlangen): „Ach Jesu meiner Seelen Wonne, komm mein Melchisedech zu mir“ steht bei König an der ersten Stelle unter dreien, und dieser hat die ursprüngliche Melodie nur durch Gleichmachung aller einzelnen Töne, und Tilgung der wenigen Sylbendehnungen die sich bei ihr finden, verändert. Eine erhebliche Umbildung hat dagegen die Weise des 36sten Liedes: (Jesus der beste Helfer) erfahren:

„Wer Jesum recht liebet und ihme vertraut,
ist niemahls betrübet, für nichtes ihm graut“†).

---

*) S. die Melodieen dieser 5 Lieder Beisp. 175 — 179.



Hier ist der grade Takt in den dreitheiligen umgeschaffen, während sonst eher das Gegentheil geschieht; es scheint daß die ursprüngliche Melodie, dem daktylischen Fortschritte des Liedes entgegen, ihn absichtlich vermieden habe, wodurch ihr Gang indeß gezwungen und schwerfällig geworden ist. Neben ihr hat König noch eine zweite ebenfalls im dreitheiligen Takte, die dieser ersten durch den, wie bei ihr im Taktgewichte ausgedrückten, daktylischen Rhythmus sehr nahe steht, wie denn überhaupt in den meisten dieser Nebenmelodieen mehr das Bestreben des Umbildens eines Gegebenen hervortritt, als das eines selbständigen, neuen Bildens. So erscheint es bei der ersten und dritten der eben besprochenen Melodieen. Neben der ursprünglichen des zweiten Liedes: „Ach Jesu meiner Seelen Wonne", die der weichen Tonart angehört, wollte man, scheint es, dem Inhalte des Liedes übereinstimmend, auch eine mehr heitere aus der harten Tonart besitzen, und diesem Wunsche werden die bei König hinter ihr stehenden zwei ihre Entstehung verdanken, die sowohl von ihr, als unter einander, schon bedeutend abweichen.

Freilingshausens Gesangbuch giebt fünf Lieder des Davids Harfenspieles, alle zuerst in seinem 2ten, um 1714 am frühesten erschienenen Theile, und dann aufs neue in der, beide Theile vereinigenden Ausgabe von 1741, keines derselben jedoch mit seiner ursprünglichen Melodie, drei davon überhaupt mit keiner eigenen. Das (40ste) Lied „Gott du hast es so beschlossen" erscheint erst in der Ausgabe von 1741 (Nr. 1051) mit einer eigenen Weise, die von den zweien ganz verschieden ist, die König dafür giebt; das 56ste: „Laß dich Gott" ꝛc. bringt in der Ausgabe von 1714*) die erste von den dreien, die König dafür mittheilt, in der von 1741 (1018) die dritte bei ihm erscheinende, jedoch mit Schmuck, und Sylbendehnungen die ihr dort fehlen; seine 2te ist daselbst nicht zu finden. Telemanns Choralbuch (1730) weis't auf zehn Lieder unserer Sammlung hin, ohne eine einzige ihrer Melodieen zu entlehnen; daß einige ihm mit König, der vielleicht mit ihm aus gleicher älterer Quelle schöpfte, gemeinsam sind, haben wir schon zuvor bemerkt. Alle Melodieen des Davids Harfenspieles tragen das Gepräge des damahls modischen Arienhaften. Die kräftigen, großartigen melodischen Züge der Singweisen des 16ten Jahrhunderts sind in keiner von ihnen anzutreffen, auch gehören sie alle den modernen Tonarten an. Ihre Urheberinn mag sie, zum Klaviere oder der Laute singend, für häusliche Andacht erfunden haben; in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheint keine von ihnen bestimmt, anders, als von einer einzelnen Stimme vorgetragen zu werden, und erst durch mehr oder weniger erhebliche Umbildung sind einige unter ihnen für den kirchlichen Gemeinegesang passend geworden. Wenn auch allmählig, doch mit immer mehr wachsendem Einflusse, näherte sich diesem der modische Kunstgesang. Damahls freilich schien er von jenem noch beherrscht, in ihn hineingebildet; bald jedoch zog er ihn an sich heran, ihn wesentlich umgestaltend, wie uns die letzten Jahre des Jahrhunderts, und die ersten des folgenden achtzehnten, davon die Überzeugung geben werden.

Nicht lange nach dem Erscheinen von dem 2ten Drucke des eben besprochenen geistlichen Liederbuches gab Johann Franke, dem wir früher schon in Gemeinschaft mit Johannes Crüger begegneten, eine Sammlung seiner schon mehre Jahre zuvor gedichteten geistlichen Gesänge heraus. Sie erschien im Drucke und Verlage Christoph Grubers zu Guben im Jahre 1674, unter dem Titel: „Geistliches Sion, das ist: neue geistliche Lieder und Psalmen, mit beigefügten, theils bekannten, theils lieblichen

*) (Nr. 468)

neuen Melodieen" ꝛc. Johann Franke, am ersten Juni 1618 zu Guben in der Niederlausitz geboren, war seinem Lebensberufe nach Rechtsgelehrter. Wenn Wetzel von ihm sagt, daß er in Guben, Cotbus, Stettin, Thorn und Königsberg in Preußen der Rechtsgelehrsamkeit obgelegen habe, so wird dieses wohl dahin zu verstehen seyn, daß er an den zuerst genannten Orten seinen ersten Unterricht genossen und die Vorbildung für den Besuch der Hochschulen empfangen habe. Im Jahre 1648 wurde er zum Rathsherrn in seiner Vaterstadt Guben erwählt, 13 Jahre später (1661) zum Bürgermeister, 1670 empfing er die Würde eines Landesältesten, die er sieben Jahre bekleidete; er starb, nach kurz vorher zurückgelegtem 59sten Jahre, am 18ten Juni 1677. Seiner Lieder, die uns sein geistliches Sion bietet, und von denen fast die Hälfte (53) aus Psalmliedern besteht*), sind 110. Von diesen ist die Mehrzahl (80) mit Melodieen versehen, zwei mit doppelten, so daß also der Singweisen im Ganzen 82 sind. Unter diesen fehlt ihrer 27 jede Namenbezeichnung; 10 sind mit Crügers Namen versehen, je eine mit Scheins, Ranisius, Tobias Michaels, Georg Neumarks; die Mehrzahl endlich, 41, mit dem des **Christoph Peter**, Cantors zu Guben, eines Meisters von einiger Bedeutung, bei dem wir allein hier verweilen, weil die zuvor genannten theils früher schon uns beschäftigt haben, theils nichts Erhebliches von ihnen zu berichten ist.

Weniges und Schwankendes finden wir über diesen Tonkünstler berichtet. Nach Walter (S. 473) war er Cantor zu Guben um das Jahr 1655, und gab im Jahre 1669 unter dem Titel: Thuribulum precationis — Weihrauchgefäß des Gebetes — 12 Litaneien oder (?) Messen, zu 5, 7 und 8 Stimmen heraus. Ein 2tes, 13 Jahr früher bereits erschienenes Werk nennt uns Gerber: „Andachts-Cymbeln und lieblich klingende Arien" Freiburg, 1656; darauf beschränkt sich aber auch Alles, was beide Männer über ihn wissen. Ob dies von Gerber angeführte Werk in der That nur *eines* gewesen, ist zu bezweifeln; dieser fleißige Sammler scheint im Irrthume darüber gewesen zu seyn, und zwei verschiedene unter einem gemeinschaftlichen Titel zusammengefaßt zu haben; mindestens finden sich in Franke's irdischem Helikon (S. 190 — 192) den auch Gerber anführt, zwei Lobgedichte, deren jedes auf ein besonderes Werk sich zu beziehen scheint, das letzte eben auf dasjenige, mit dem wir uns sogleich beschäftigen werden. In dem ersten über die zu Guben neu herausgegebenen „Andachts-Cymbeln" rühmt der Dichter unseren Meister als Einen, der dasjenige was in seinen Vorgängern im Keime sich entfaltet, nun zu rechter Blüthe gezeitigt habe:

> Was Gesius gebähnt; was Schein hat ausgebreitet,
> Was Crüger seiner Mark hat fünfmahl zubereitet,
> Das stimmest du, vermehrt, itzt so in Laußnitz an
> Daß Meiß- und Schlesien den Ton auch fassen kann ꝛc.

Er tröstet ihn dann über das Toben des Neides, und rühmt ihn, daß er sein Pfund zu Gottes Ehre wuchern lasse:

> Du süße Harmoney! von Gott hiezu geschenket,
> daß unser Herz durch dich werd' Himmel an gelenket;
> Wohl dem, der deinen Schall und Text so künstlich fügt,
> Daß selbst die Sternen-Burg wird durch sein Lied vergnügt!

*) Nr. 23 bis 75 einschließlich; 16 ohne eigene Melodieen, 37 mit solchen.

Hingegen der, dem Gott die Gaben hat gegeben,
Daß er des Herren Lob durch Singen kann erheben,
Und dennoch solches Pfund nicht bringet an den Tag,
ist werth, daß er im Pfuhl dort ewig heulen mag.

In diese Schlußzeilen des Dichters, die nur einen allgemeinen Ausspruch enthalten, können wir völlig einstimmen; wie weit das dem Meister in den vorhergehenden gespendete Lob ein gerechtes sei, werden wir vielleicht eher beurtheilen können, wenn wir das, uns von ihm allein überbliebene Werk näher betrachten, sofern wir nämlich voraussetzen dürfen, daß es mit jenem so hoch gepriesenen, dessen eigene Anschauung uns nicht gewährt war, sich eine gleiche Aufgabe gestellt habe. Es erschien im Jahre 1667 zu Guben im Druck und Verlag von Christoph Gruber, und führt den Titel: „Geistliche Arien Etlicher auf die hohen Jahresfeste und Psalmen Davids, theils bekannten, theils neu herausgegebenen Lieder. Mit einer Stimme zu singen, und mit fünf Violen oder andern Instrumenten benebenst dem Basso Continuo abwechselungsweise zu spielen ꝛc.“ Durch die Widmung vom 11ten Wintermonats 1667 ist dieses Werk dem Herzoge Christian zu Sachsen ꝛc. postulirtem Administrator des Stifts Merseburg ꝛc. ꝛc. zugeeignet. Sie beginnt, wie so viele andere ähnliche, mit dem Lobe der Tonkunst, mit Zeugnissen, wie sie im alten Testamente, im neuen, in der ersten christlichen Kirche, in Ansehen und Würden verdientermaaßen gewesen, „als ein recht Englisches und Heiliges Werk;“ wie wir sie also studiren und gebrauchen sollen, daß künftig uns unverboten sei, in das Dreimahlheilig, und das ewige Halleluja unter dem seeligsten Anschauen Gottes einzustimmen. Der Meister rühmt dann, wie es verstattet sei, unter seines Gönners Schutz und Schirm ungehindert und in stolzer Ruhe mit Psalmen, Lobgesängen, und allerlei Instrumenten den Gottesdienst zu bestellen, Gott damit zu loben und zu danken. Ihm, dem Autor, sei es anvertraut, solche geistliche Gesänge in der christlichen Gemeine anzustimmen, die liebe Jugend, aus deren Munde ihm Gott ein Lob zubereitet habe, in der Schule selbte zu lehren, und sie in der Singekunst zu unterrichten. Deshalb habe er nach seinem verliehenen Pfündlein diese geistlichen Arien, mit einer Stimme zu singen, damit die Worte desto besser können verstanden werden, und mit 5 Violen, oder andern Instrumenten benebst dem Generalbaß zu spielen, zu Gottes Lobe aufgesetzt. Dieser Widmung folgt nun ein Weihgedicht, J. F. unterschrieben, das mir freilich nicht neben dem in Franke's Helikon aufgenommenen vorliegt, das aber, so viel ich meiner Erinnerung, und dem mir früher im Allgemeinen aufgezeichneten Inhalte desselben trauen darf, mit ihm, dem Wesentlichen nach, dasselbe ist. Hier heißt es nun:

ꝛc. du mein werther Freund läßst nochmals Gott zu Ehren
der Cymbeln hellen Ton uns ganz erfreulich hören ꝛc.,

was unverkennbar auf ein früher erschienenes Werk dieses Namens deutet, das von dem vorliegenden verschieden ist. Der Arien sind in diesem 24; von den Liedern gehören 13 Johann Franken an, je zwei Johann Heermann, Jacob Klinkebeil von Grünwald, Johann Rist; je eines Paul Gerhard, Christian Brehme, Georg Werner. Endlich finden wir auch zwei ältere Lieder: Luthers Nachbildung des Hymnus: Veni creator spiritus (Komm Gott Schöpfer heiliger Geist), und Nicolaus Herrmanns Weihnachtslied: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“, beide mit ihren ursprünglichen Melodieen. Die übrigen Singweisen rühren aber nicht alle von Peter her, nur von neun unter ihnen, die mit seinem

Namenszeichen in Franke's geistlichem Sion versehen sind, steht es urkundlich fest. *) Daß die geistlichen Tonsätze, die in unserer Sammlung vor uns liegen, allein für den Kunstgesang in der Kirche bestimmt sind, und nicht zum Anschluß bei dem Gemeinegesange, wird durch ihre ganze Behandlung außer Zweifel gesetzt. Schon die Bemerkung in der Zueignungsschrift: daß sie für eine Singstimme allein gesetzt seien, damit man die Worte desto besser verstehen könne, deutet darauf, daß die Gemeine sie habe anhören, nicht aber in dieselben mit einstimmen sollen. Dann würde aber auch die Art, wie das Instrumentenspiel sich dem Gesange anschließt, schon jeden Gebrauch bei dem allgemeinen Kirchengesange hindern müssen. Es tönt bald zwischen einzelnen Zeilen, bald deren mehrere hinein, nach ungleichen Zwischenräumen, durchschneidet wohl eine Zeile, schließt ein anderesmahl sich ihr an; Dinge, die ein Vorüben, Einlernen erfordern, einen Grad musikalischer Ausbildung, der nicht bei allen Kirchgängern zu finden ist; die ein Aufmerken auf den Vortrag erheischen, das dem Gemeinegesange, der lediglich auf den Inhalt des Gesungenen zu achten hat, fremd bleiben muß. Nun kehrt auch nicht immer mit jeder Strophe, selbst nicht mit jeder melodischen Wiederholung innerhalb derselben, eine gleiche Behandlung wieder, ja, der Tonsatz faßt häufig zwei Strophen zusammen, wo dann die je zweite stets die Melodie in veränderter Taktart, mit reicherem Schmucke zeigt; so bei den Liedern: Dieses ist ein Tag der Wonne **); — Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel ***); — Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist rc., es treten also stets neue Anforderungen hervor. Es zeigt sich hier, wie wir in früheren Fällen auf ähnliche Weise es gefunden, das Bestreben, den Kunstgesang auf den der Gemeine zu gründen, die für den allgemeinen Kirchengesang neuerfundene, wie die schon von Alters her in ihm heimisch gewesene Melodie, nachdem sie zuvor aus Aller Munde einfach, einhällig ertönt war, nun in neuem, mannichfaltigem Schmucke erscheinen zu lassen; nicht, wie Walliser es gethan, in künstlicher Stimmenverwebung, als einem für Wenige faßlichen, auch das Verständniß des Dichters meist zerstörenden Gepränge; nicht in mehrstimmigem, durch den zierlichen oder prächtigen Hintergrund eines durchhin begleitenden Instrumentenspiels gehobenem Gesange, nach Crügers Art, oder, in der Weise Johann Rudolf Ahle's, in 4stimmigen Sätzen,

*) Diese Melodieen sind die der Lieder:

Komm Heiden Heiland, Lösegeld rc.	Arien 1,	Sion 1.
Dieses ist der Tag der Wonne rc.	„ 7	„ 12.
Das herrlich hohe Fest rc.	„ 9	„ 14.
Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel rc.	„ 13	„ 17.
Nach dir o Herr verlanget mich rc.	„ 18	„ 34.
Ich preise dich, denn du hast mich erhöhet rc.	„ 19	„ 35.
Zu Zion wird dein Nam' erhoben rc.	„ 21	„ 45.
Mein Geschrei und meine Thränen rc.	„ 22	„ 47.
Mein Seel' heb' an, singe Gott zu Ehren rc.	„ 23	„ 71.

Das ebenfalls von Franke herrührende Lied: „Schmücke dich o liebe Seele" hat dagegen Crügers Melodie, und drei anderen Liedern dieses Dichters:

Heiliger Geist komm in dies Thal rc.	Arien 12,	Sion 86.
O Thronenprinz, o Siegesheld	„ 14	„ 18.
Lobt unsern Gott aufs beste	„ 24	„ 75.

eignen in Peters Arien zwar dieselben Melodieen, die wir auch in Franke's geistlichem Sion neben ihnen finden, doch ohne daß ihnen dort des Meisters Namenszeichen beigefügt ist.

**) S. Beispiel Nr. 180.

***) S. Beispiel Nr. 181.

von freiem Tonspiele eingeleitet, und bei Festgesängen auch mit dessen Begleitung geschlossen; sondern als einstimmigen, dem Worte des Dichters die volle Herrschaft gönnenden Gesang; aber nun um so reicher und kunstvoller durch Vorspiele eingeleitet, von Instrumentalsätzen durchwoben, nachgehallt, vorgedeutet, an schicklicher Stelle im Hineintönen davon umgeben, und mit Allem ausgestattet, was, nach dem Muster Italiens, in die deutsche Tonkunst mannichfach sich hineingebildet hatte. Der begleitenden Instrumente sind hier fünf, in den meisten Fällen Geigen und Violen; bei festlichen Gesängen erscheinen zwei Trompeten und drei Posaunen, wie bei den Liedern: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich (Nr. 4), Komm Gott Schöpfer heiliger Geist (Nr. 10), Ich will den Herren loben" (Nr. 16); auch statt der Trompete wohl ein Zinken, wie bei jenen anderen: „Der Mensch hat Gottes Gnade (20), Zu Zion wird dein Nam' erhoben" (21). Mit einer Geige neben 4 Baßinstrumenten wird Johann Heermanns Passionslied: „Jesu deine tiefen Wunden" begleitet, dem die Weise: „Zion klagt in Angst und Schmerzen" angepaßt ist, die, wie wir wissen, auf Joh. Hermann Scheins Melodie für seines Töchterleins Susanna Sidonia Grablied: „Seeligkeit, Fried', Freud' und Ruh" sich gründet. Hin und wieder stellt das Vorspiel — das nur wenigen Gesängen fehlt, wie z. B. dem Weihnachtsliede: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich", bei welchem die Singstimme zu einfacher Baßbegleitung allein anfängt — einen kurzen fugirten Satz über ein aus der folgenden Melodie entlehntes Motiv dar, wie bei dem Osterliede: „Heute ist ein Tag der Wonne" (7), und dem Abendmahlsgesange: „Schmücke dich o liebe Seele" (15); es geht auch wohl ganz frei daher, gleich den meisten Hammerschmidts, und läßt nur die in dem Gesange vorwaltende Stimmung im Allgemeinen anklingen, wie in den Sätzen über die Weisen der Lieder: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel", und: „Jesu deine tiefen Wunden"; oder es schöpft aus der Melodie des Liedes den Grundgedanken eines ganz freien Tonspieles, das dann sich damit begnügt, nach Eintritt des Gesanges denselben nachzuhallen, wie bei dem Liede: „Nun laßt uns gehn und treten"; die Einleitung des Liedes: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist" stellt einen Trompeten- und Posaunenchor gegenüber; wie denn auch alle diese verschiedenen Arten in mannichfacher Zusammensetzung anderemahle mit einander verbunden sind. Die Melodieen selbst, zum großen Theile eigen erfundene des Setzers, auf solche Art eingeleitet, durchwoben, umspielt, tönen zwar nicht ungebrochen fort, denn bald längere, bald kürzere Zwischenräume treten ein zwischen ihren Zeilen, wie denn hierin überhaupt ein Ebenmaaß nicht beobachtet ist, so daß hin und wieder, ohne innere Veranlassung, auch wohl Zeile an Zeile, ohne unterbrechendes Tonspiel, sich reiht. Aber diese einzelnen Zeilen sind doch meist unzerstückt, wo nicht etwa ein bedeutsamer Ausruf einmahl wiederholt ist, was immer indessen ohne Gefährdung des Sinnes geschieht. Die Worte des Dichters können stets deutlich vernommen werden, sofern der Sänger sie nur vernehmlich machen will; auf einzelnen Sylben ist ihm aber auch durch Dehnungen und Auszierungen Gelegenheit genug gewährt, seine Kehlfertigkeit glänzen zu lassen. Diese Art des Satzes, verständlich und eingänglich, weil an das Bekannte geknüpft, einschmeichelnd, weil dem Zeitgeschmacke angeschlossen, und weltlichem Schmucke nicht fremd, fand bei den Mitlebenden großen Beifall, und wenn wir auch nicht mit Sicherheit wissen, ob eben dieses Werk — die geistlichen Arien — den „Andachtcymbeln", welche J. Franke früher besungen hatte, gleichartig gewesen sei, so können wir es doch muthmaaßen, wenn in jenem Lobgedichte Gesius, Schein, vor Allen aber Crüger als Vorgänger Peters genannt werden, die er übertroffen habe; denn seine Beziehungen, namentlich zu dem letzten dieser

Meister, haben wir in dem Vorangehenden angedeutet. Bei den Arien stimmt Franke noch einen höheren Ton des Preises an; um ihn zu verstehen, müssen wir uns zunächst in das Verhältniß jener Zeit zu ihren Tonmeistern hineinempfinden, jener Zeit, der Manches, uns jetzt nicht allein Alltägliche, sondern auch vielfach Überbotene, den vollen, frischen Reiz der Neuheit hatte, die von dem Gefühle eines Vorwärtsstrebens der Kunst, der Ahnung einer sich entfaltenden Blüthe der neuen Zweige, welche sie getrieben, lebhaft durchdrungen war, wo wir denn manches Hochtrabende und Übertriebene in ihrer Art sich auszudrücken, manchen gelehrten Prunk, in welchem sie sich gefiel, ihr gern zu Gute halten werden. Franke singt in seinem Preisgedichte:

Wo bin ich? Ey! wer singt? kann ich mich auch besinnen?
Sind? (oder dünkt mich so?) sind das hier Sions Zinnen?
Hat sich des Obeds Neff in diesen Ort verliebt,
Daß er zu Gottes Lob hier seine Sänger übt?
Ist Berechiens Sohn hier etwan angekommen?
Hat seinen Sacur er zum Singen mitgenommen?
Hat sich hier Jedithun und Heman hergestellt?
Und Harf'= und Psalterklang den Cymbeln beigesellt?
Doch nein — nun merk' ichs erst — du! du! läßt Gott zu Ehren,
Du, werther Peter! läßt dein' Harf' hier lieblich hören!
Du, du! hast hier mit Lust dem Assaph nachgespielt,
und andern Sängern mehr, die David unterhielt!

Er versichert, daß der des Todes nicht achten dürfe, der seinem Gotte singe; er weis't die Tonkünstler des heidnischen Alterthums fort, Terpander, Xenophant, Arion, dessen Ton nur den stummen Fischen gedient habe, Amphion, der, wolle man es glauben, nur Thebe's längst verfallene Mauern gebaut habe; und fährt dann fort:

will man es auch glauben,
so weiß man keinen Trost dennoch daraus zu klauben,
der uns're Seel' erquickt. Drum bleib' ich noch dabei:
Herr Peter! daß dein Ton von größerm Nachdruck sei!
Denn was dort dem Albert am Pregel ist gelungen,
Was Crüger seiner Spree hat zehnmahl vorgesungen,
Was Orland, Goudimel, und Hammerschmidt gesetzt,
Damit hast du anitzt auch uns're Neuß ergetzt!
Drumb sei dem Orpheus zwar sein Lob hier unbenommen,
Doch sag' ich ungescheu't, du kannst viel höher kommen!
Ihm hören wilde Thier', und dir die Engel zu,
Er singt den Felsen nur, dem Himmel aber du!

Es ist etwas Munteres, Lebhaftes, Melodisches, das diese Tonsätze Peters anziehend macht; selbst geistreiche Wendungen fehlen ihnen nicht, wohl aber jene innere, nachhaltende Kraft, jene Ursprüng=

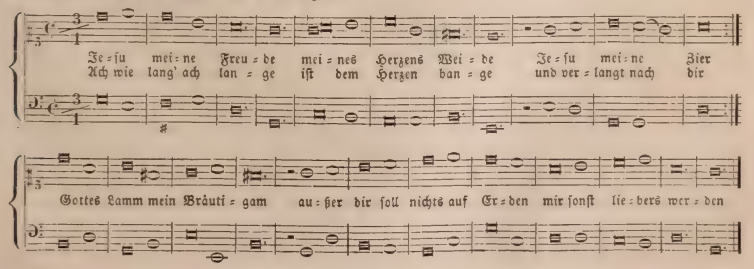
lichkeit, jene heilige Anmuth, welche die Gesänge der großen Meister des scheidenden sechzehnten Jahrhunderts auszeichnen, und in den Melodieen jenes ganzen Zeitabschnittes weben. Wollten wir gleichnißweise das Verhältniß Beider ausdrücken, so könnten wir sagen: jene rufen uns den begeisterten, körnigen, treuherzigen Ton der Lobreden Luthers, ja, Georg Fröhlichs auf die Tonkunst in den Sinn; Franke's zwar redlich und ernstlich gemeintes, aber doch gespreiztes Preisgedicht spiegelt das bei allen Vorzügen doch schmuckhaft-zierliche Wesen der Arien Peters vollkommen ab. In jenen erkennen wir deutlich, wie sehr ihrer Zeit die Tonkunst ein wahres, tief gefühltes, unentbehrliches Lebensbedürfniß war; in diesem erscheint sie als willkommene, erwünschte Zierde des Lebens, die man nun höher gebracht habe als die Vorzeit, mit der man auf einer erhabneren Stufe prangen, sich dessen rühmen dürfe.

Wir haben Peter bisher in der Eigenschaft als Setzer betrachtet; wir kehren nun zu Franke's geistlichem Sion zurück, um auch als Sänger auf ihn unsere Aufmerksamkeit zu richten. Wir bemerkten schon, daß die geistlichen Arien Peters dreizehn Lieder von Johann Franke enthalten; daß für deren 9 die Singweisen von jenem Meister erfunden sind, zu einem 10ten dagegen (Schmücke dich o liebe Seele) Johann Crüger die Melodie sang; daß endlich den Singweisen der drei letzten das Namenszeichen Peters in Franke's geistlichem Sion fehle, das jenen neun ersten dort beigefügt ist. Mit diesen zusammengenommen enthält jenes Liederbuch 41 Melodieen Peters, von denen jedoch nur wenige in den evangelischen Kirchengesang übergegangen sind. Das erste kirchliche Lieder- und Melodieenbuch, in welchem ich deren fand, ist Vopelius neues Leipziger Gesangbuch, 1682. Hier begegnet uns Franke's Weihnachtslied: „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte" (S. 68. Sion Nr. 4)*), und sein Osterlied: „Dieses ist ein Tag der Wonne" (S. 299, Sion 12, Arien 7) mit Peters Singweise, jenes in vier-, dieses in fünfstimmigem Tonsatze. Beide Lieder so wenig als ihre Melodieen erscheinen dann in dem, acht Jahre später, um 1690, herausgekommenen Nürnberger Gesangbuche wieder; dieses hat im Ganzen 14 Lieder J. Franke's mit eigenen Singweisen, von denen jedoch nur 5 von Christoph Peter herrühren. Zwei davon sind dort mit dessen Namenszeichen versehen, den anderen fehlt es zwar, doch stimmen sie denen des geistlichen Sion überein, die jenes Zeichen tragen. Jene ersten zwei sind: die des Passionsliedes: „O Traurigkeit, o Herzenssehnen" (N. G. 161, Sion 11), die in den geistlichen Arien nicht vorkommt, und die des Dreieinigkeitsliedes: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel" (N. G. 288. Sion 17, Arien 13); diese andern eignen zwei Psalmliedern: über den 65sten Psalm: „Zu Zion wird dein' Nam' erhoben" (N. G. 429, Sion 45, Arien 21), und über den 102ten: „Herr hör', ach höre mein Gebet" (N. G. 612, Sion 53); endlich einem Lobgesange: „Ich will den Herren loben" (N. G. 466, Sion 78); von ihnen haben die beiden letzten in den geistlichen Arien keine Stelle gefunden. Die beiden Theile von Freilingshausens Gesangbuche (1704 und 1714 zuerst erschienen) enthalten zwar im Ganzen 19 Lieder von Johann Franke, und unter diesen 7 — in dem ersten Theile drei, in dem 2ten 4 — zu denen Peter Melodieen erfand; doch verweis't diese Liedersammlung fünf unter ihnen auf bekannte Melodieen, und hat nur für zwei derselben eigne Weisen: im ersten Theile für das Lied: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel", im 2ten

*) S. Beispiel Nr. 182.

für das Lied: „Jesu meine Freude“*); diese von J. Crüger herrührend, jene von einem unbekannten Urheber, und in der Ausgabe von 1741 wieder mit einer anderen vertauscht, keine von beiden aber der von Peter erfundenen übereinstimmend. Von den übrigen bei Vopelius, und in das Nürnberger Gesangbuch aufgenommenen, zuvor genannten Liedern erscheint keines bei Freilingshausen, mit Ausnahme des Osterliedes: „Dieses ist ein Tag der Wonne“, das aber dort auf eine bekannte Melodie verwiesen wird. Was endlich Königs harmonischen Liederschatz betrift, so ist dort nur eine einzige der von Peter zu J. Franke's Liedern gesungenen Melodieen zu finden, die für das Lied über den 102ten Psalm: „Herr hör', ach höre mein Gebet“ erfundene, der wir auch in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690 begegneten. Von den übrigen vierzig hat König für deren 7, eigene, von Peters abweichende Singweisen — für das Lied: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel“ sogar deren zwei — sechszehn verweis't er auf gebräuchliche Melodieen, 17 fehlen ihm ganz. Diesem Allen zufolge kamen von Peters Singweisen für J. Franke's Lieder im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts nur sieben in kirchlichen Gebrauch; fünf davon waren jedoch um den Beginn des folgenden bereits wieder aus der Kirche verschwunden, und nur zwei derselben hatten sich bis gegen die Mitte desselben noch dort erhalten, die des zuvor genannten Liedes über den 102ten Psalm, und die des Weihnachtsliedes: „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte“, die wir in Joh. Sebastian Bachs Kirchengesängen in doppeltem, vierstimmigem Tonsatze antreffen (Nr. 121. A. B. p. 186. 187 in Beckers Ausgabe). Daß ihrer nur so wenige sich dauernd erhielten, können wir aus einer doppelten Ursache erklären. Einmahl durch das Verschwinden ihrer Lieder aus dem Kirchengesange; wo dieses aber nicht der Fall war, aus der Nebenbuhlerschaft Johann Crügers, wenn wir dessen Verhältniß zu dem Dichter in Beziehung auf unseren Meister so nennen wollen; eines Tonkünstlers, zu dessen vorzüglichsten Gaben die der Erfindung geistlicher Singweisen gehörte, Weisen, die mit seltenem Gefühle den Ton der Lieder treffend, mit gleicher Sicherheit den Fähigkeiten und Bedürfnissen der Gemeinen entgegenkommend, keinen anderen neben ihnen Raum ließen. Sonst sind Peters Melodieen gefällig, faßlich, sie nehmen weder einen besonderen Tonumfang, noch ausgezeichnete Gesangsbildung in Anspruch, und muthen dem Sänger nicht das Treffen ungewöhnlicher, schwieriger Tonverhältnisse zu. Nur die Singweise

*) Auch Peter hat für dieses schöne Lied J. Franke's eine eigene Melodie erfunden, die sich jedoch nicht weiter verbreitet zu haben scheint. Es ist die folgende:



des Liedes über den 3ten Psalm: „Ach Herr, ach, ach, wie ist doch groß die Menge" macht hievon eine Ausnahme. Was die Tonarten dieser Weisen betrift, so haben die harten ein geringes Übergewicht über die weichen; sie erscheinen in 22, diese in 19 Fällen, niemahls jedoch in anderem, als dem auch in älterer Zeit gewöhnlichen Tonumfange. Nur ein einzigesmahl finden wir das Phrygische angewendet, in der Melodie zu dem Liede über den 38sten Psalm: „Herr, laß deines Eifers Plagen ꝛc." Wechsel des Taktes erscheint nirgend bei ihnen: sie gehören entweder unbedingt dem dreitheiligen Takte an (wie ihrer elf im Ganzen), oder dem geraden (wie die übrigen dreißig), wo aber doch rhythmischer Wechsel (in dreizehn Fällen) nicht ausgeschlossen bleibt, der seltener als Grundform (nur dreimahl), gewöhnlicher als einzelne Erscheinung (zehnmahl) hervortritt.

Nicht lange nach dem so eben besprochenen Werke, um 1676, begegnen wir einem Erbauungsbuche, dem auch geistliche Lieder mit Melodieen beigegeben sind; einem Buche, das, wenn auch nicht durch seine Singweisen, doch durch seine Lieder den evangelischen Kirchengesang bereichert hat. Sein Urheber hatte es ursprünglich nur für häusliche Andacht bestimmt, weshalb denn der arienhafte Ton der seine Lieder begleitenden Melodieen nicht befremden darf. Es führt die Aufschrift: „Andächtige Haus-Kirche, oder Aufmunterung zur Gottseeligkeit, darinnen kurtze Anweisung, wie ein Evangelischer Christ in einer Wochen durch, neben andächtigen Morgen- und Abendgebeten, auch mit zur Übung der Gottseeligkeit dienenden, mit eigenen Melodieen versehenen Gesängen, und beweglichen Betrachtungen, zum festen Grunde seines Glaubens, mit weniger Mühe und Zeit, die vornehmsten Glaubens-Articul wiederholen, und durch beständige Übung leicht und fest behalten könne. Anfänglich blos vor sein Hauskirchlein verfertigt, nun aber auf Begehren auch andern Gläubigen mitgetheilt von Johanne Henrico Calisio, Wolaviensi Silesio, gewesenem Oberdiacono zu Göppingen, anjetzo Limburgischem Hof-Predigern, Cosistorialen, eines ehrwürdigen Ministerii Senioren, und Pfarr-Ern in Sultzbach. Nürnberg, in Verlegung Wolfgang Moritz Endters, und Johann Andreä Endters seel. Erben Anno MDCLXXVI." Johann Heinrich Calisius, lutherischer Theologe und Poet, in der fruchtbringenden Gesellschaft der Besinnende, war — wie schon der eben mitgetheilte Titel zeigt — zu Wohlau in Niederschlesien geboren (1633), empfing den ersten Unterricht in seiner Vaterstadt, lag dann zu Leipzig der Gottesgelahrtheit ob unter Hülsemann und Kromayer, zu Straßburg unter Dorsch und Danhauer; die von ihm später bekleideten geistlichen Ämter nennt die Aufschrift seines Werkes. Schon mit dem 14ten Jahre hatte er zu dichten begonnen; später, um 1655, erschien von ihm zu Ulm unter dem Namen: „Eloridan von Wohlau aus Elsisien" eine Liedersammlung, mit der seltsamen Benennung „blauer oder einfältiger Hirtengesänge dreifaches Bündlein", das Werk eines nur 22jährigen; auch seine Hauskirche hatte (seiner Vorrede zufolge) bereits 17 Jahre früher, um 1659 erscheinen sollen, aber eine schwere Krankheit und allerhand Trübsal, die ihn und die Seinigen getroffen, hatten es verhindert. Sein Todesjahr wird von Wetzel nicht angegeben, doch erwähnt dieser eines Schreibens, das Calisius am 14ten December 1703 von Geildorf aus an einen nicht genannten Canzleirath gerichtet habe, und woraus hervorgehe, daß er ein Anhänger des Chiliasmus gewesen sei. Er hat also mindestens ein Alter von 70 Jahren erreicht, und noch die Zeit der pietistischen Wirren erlebt, bei denen er wohl betheiligt gewesen seyn mag.

Der Lieder seiner Hauskirche sind 65 mit eben so vielen Singweisen; sie sind den frommen

Betrachtungen auf alle Wochentage eingeflochten, die den Hauptinhalt des Werkes bilden. In der dazu später geschriebenen Vorrede (Sultzbach am 13ten Dec. 1674) äußert der Verfasser sich auch über die Melodieen. „Den Liedern (sagt er) hat der ehrwürdige und wohlgelahrte Herr M. **Vitus Fischer**, Augustanus, Limburgischer Gemeinschaften Praeceptor zu Gaildorf ꝛc. mit seinen anmuthigen Melodieen das Leben gegeben, der auch, so wenig als ich, dadurch einige Ehre suchet, (und) nur dieses verlanget: dafern eine und andere Melodie Music-Erfahrnen sollte zu eilend vorkommen, solle ihr mit einem langsamen, hingegen zu langsam scheinenden mit einem schnellen Takt geholfen werden. Dazu ein Fundament von einem Instrument ꝛc. wohl kommen würde, wenn mans haben kann, wie dergleichen (in) Hauskirchen hin und wieder gefunden werden.“ Eine Abhülfe dieser Art liegt freilich nahe, wie denn auch die tägliche Erfahrung lehrt, in wie verschiedener Bewegung oft Einer und der Andere eine Singweise aufzufassen pflegt. Allein langsam und eilend, in dem Sinne, wie es hier nur genommen werden kann, drückt doch ein Maaß der Bewegung aus, das aus den inneren Verhältnissen der Melodie selbst hervorgeht, und nur in Vergleich mit dem Inhalte des Liedes als nicht angemessen erscheint; da aber wird durch Zurückhalten und Beschleunigen über dieses Maaß hinaus nicht geholfen werden können, es wird immer, sei es dem Liede, sei es der Weise, Zwang geschehen, und allezeit ein Zwiespalt empfunden werden. Wo nun ein solcher sich hervorthut, wird der gesunde Sinn sich stets nach einer andern, sinngemäßeren Melodie umsehen, sei die dem Liede mitgegebene, für sich selbst betrachtet, auch noch so anmuthig. Hierin finde ich den Grund, weshalb man, trotz der damahls beliebten Arienform der Melodieen Fischers, und ihrer Sangbarkeit, sie auch dann verworfen hat, wenn sie für Lieder bisher ungebräuchlicher Strophen erfunden waren. Königs Liederschatz nimmt auf 7 Lieder aus Calisius Hauskirche Bezug, Freilingshausen giebt drei von diesen in dem 2ten, zuerst 1714 erschienenen Theile seines Gesangbuches; alle diese werden, eines ausgenommen, auf bekannte Melodieen verwiesen. Dieses eine, bei unserem Dichter zur Erbauung am Dienstage bestimmt, führt die Überschrift: „Andacht von dem Greuel der Erbsünde“, und seine erste Strophe lautet:

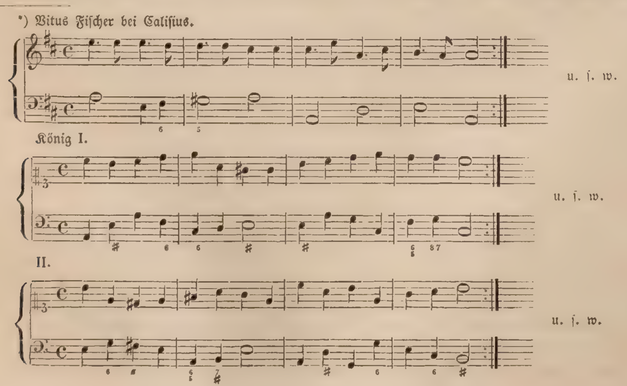
Ach, wie hat das Gift der Sünden
mich an Leib und Seel' verderbt,
daß nichts Gut's an mir zu finden!
mich beineben auch enterbt
Gottes Bildes und der Gaben,
so die ersten Eltern haben
in der Unschuld noch erlangt,
und darinnen schön geprangt,
Eh' sie Satan hat gefangt!

Der ganze Inhalt des Liedes beklagt das menschliche Unvermögen Gott zu erkennen und zu lieben, die tiefe innere Verderbtheit der menschlichen Natur, das schwere Joch der Sünde, und bittet Jesum, den Abgrund aller Güte, um Erlösung aus dem Abgrunde solches Elends. Und dazu giebt Calisius' Buch eine Melodie, deren Aufgesang schon, dem alles Übrige ganz übereinstimmend ist, tiefe Behaglichkeit ausdrückt, ein Ton, dem man durch raschere oder langsamere Bewegung zwar eine wärmere oder

mildere Färbung geben, allein ihn nicht verwischen kann.*) Mit Recht hat man daher diese Singweise verschmäht, und zunächst, die harte Tonart verwerfend, die weiche für eine neue Melodie gewählt; dann aber wiederum in dieser letzten die Schwäche einer Ausweichung in die harte Tonart am Schlusse der Stollen des Aufgesanges erkennend, bei einer zweiten Singweise für unser Lied eine phrygische Fortschreitung an dieser Stelle angewendet, eine Weise, welche nun die meiste Gunst gewann, und in der König und Freilingshausen übereinstimmen.

Wenige Melodieen nur giebt ein anderes, zwei Jahre vor dem Erscheinen von Calisius' Hauskirche, 1674, zu Wittenberg im Selbstverlage seines Verfassers und im Drucke des Universitäts-Buchdruckers Matthäus Henkel herausgegebenes geistliches Liederbuch. Durch seinen Titel, und seine Vorrede erfahren wir Alles, was wir von seinem Urheber wissen. Jener lautet: M. **Michael Schernacks** von Treuen-Brietzen aus der Mark, itziger Zeit Gottes und seiner Kirche in Wittenberg Dieners, Siebenfache Welt- und Himmels-Capell, darein gesungen werden Welt- und Himmel-Lieder, welche einem Christen in dieser Welt dienen, und zu dem Himmel-Stande bringen können." Die Vorrede (oder Erinnerung an den Leser, wie der Verfasser sie nennt) bemerkt über die mitgetheilten Melodieen — deren nur acht zu 65 Liedern sind — Folgendes: „Wenige haben neue Melodieen, und zwar des wohlerfahrnen Musici Herrn **Johann Ulich**, Chori musici Directoris in Wittemberg, meines geehrten Gönners und liebwerthen Freundes, welchen ich nach der Welt Heuchelei nicht in den Mund loben will, sondern vielmehr einem Jeglichen verspreche, das von ihm zu befinden, was Syrach sagt, Cap. IX. V. 29 (?). Und sollte gedachter Musicus Gott und der Kirchen zum Besten seine anmuthige Music-Erfahrung noch ferner vernehmen lassen, er würde ihm gegebenes Bibel-Lob noch mit höherem Ruhme erhalten rc." Von diesem Ulich weiß uns Walter (S. 639) mehr nicht zu sagen, als daß er Cantor in Wittenberg gewesen — was wir so eben durch seinen Dichter vernahmen — und um 1678 eine kurze tabellarische (?) Anweisung zur Singekunst (drei Bogen in Folio) haben drucken lassen. In diesem Werke biete er, bei Gelegenheit der Vorrede, auch einige Sing'- und Instrumentalstücke den Verlegern an, die sich darauf einlassen möchten; woraus wir denn sehen, daß er mit dem

*) Vitus Fischer bei Calisius.



Seinigen sich nicht selten machte, und seine anmuthige Musikerfahrung gern ferner vernehmen lassen wollte. Was davon öffentlich geworden, habe ich nicht ermitteln können. Von den acht Melodieen unseres Buches gehören ihm nur sieben, denn die des achten Liedes der ersten Abtheilung desselben: „Jesu deine Schmerzen" ist die bekannte alte des Judasliedes. Dieser Abtheilungen sind sieben, wie schon der Titel andeutet. Die erste bringt Fest- nnd Sonntagslieder, 15 an der Zahl mit drei Melodieen (zu dem 8ten, 10ten und 11ten); die zweite 7 Glaub'- und Lebenslieder, mit einer Singweise (zu dem 9ten); die dritte eben auch 7 Buß-, Beicht- und Communionlieder; die vierte, umfangreichste von allen, 26 Kreuz- und Trostlieder; die fünfte fünf Wetterlieder; die sechste drei Danklieder, alle ohne Beifügung von Melodieen; die siebente beschäftigt sich mit den letzten Dingen, „als dem Tode und Sterben, Auferstehung der Todten, jüngstem Gericht, der Erde und des Himmels Untergange, der Hölle und dem Himmel", in 15 Liedern, deren vier (das 5te, 8te, 9te, 10te) eigne Melodieen haben, und unter denen zwei (das 8te und 9te) Gelegenheitslieder sind auf das Ableben zweier Freundinnen des Dichters (Frau Euphrosine Walterin geb. Schneiderin, und Jungfrau Maria Elisabeth Schneiderin). Diese Melodieen werden mit einer bloßen bezifferten Grundstimme gegeben, mit Ausnahme der für das 10te Lied der 7ten Abtheilung erfundenen: „O Himmels Geist, stärk meinen Muth", welche 4stimmig gesetzt ist. Die Lieder der 3ten bis 6ten Abtheilung, zwölf in der ersten, sechs in der zweiten, und elf in der letzten werden auf bekannte Melodieen verwiesen, über welche wir eine merkwürdige Äußerung Schernacks finden in seiner „Erinnerung an den Leser", aus der deutlich zu entnehmen ist, in welchem Verhältnisse Viele, vielleicht die Meisten, namentlich der sogenannten Gebildeten, zu ihrer Vorzeit standen, und welche Macht die zierliche Tonkunst ihrer Tage auf sie übte. Schernack sagt: dem hochtheuren Manne Luther, und andern hocherleuchteten Männern habe er nicht mehr, als in den gesetzten Melodeyen folgen können, „wiewohl solche zur Zeit auch hart klingen, also, daß man die Lieblichkeit mit der Gewohnheit erhalten muß." Daß dieses die Meinung der Mehrzahl in den letzten Jahren der späteren Hälfte des 17ten Jahrhunderts gewesen, davon läßt uns freilich die an jene alten Singweisen gelegte glättende, schmeidigende Hand der Meister jener Zeit nicht zweifeln, doch begegnet uns selten ein so offenherzig abgelegtes Geständniß, daher es schon der Mühe lohnt, es aufzuzeichnen.

Schernacks Lieder fanden, bald schon nach dem Erscheinen seines Buches, Anklang. Sechs derselben nahm schon das um 1676 von Saubert herausgegebene Nürnberger Gesangbuch auf, zwei fügte dessen spätere, um 1690 von Conrad Feuerlein besorgte Ausgabe hinzu; alle diese finden wir noch in dem Inhaltsverzeichnisse von Königs Liederschatz genannt, und dazu noch fünf andere, so daß um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts 13 Lieder seines Buches in kirchlichem Gebrauch waren. Allein es ist auffallend, daß unter den seinigen keines gewählt wurde, das durch Ulich mit einer eigenen Melodie versehen war, daß aber eines, bei dem dieses der Fall ist, eben nicht ihm angehört: das Lied: „Meinen Jesum laß ich nicht" (Christian Keimanns)*). Es war schon 1676 dem Nürnberger Gesangbuche einverleibt mit Hammerschmidts Melodie, und wird mit Ulichs erst bei König gefunden, die an der 4ten Stelle unter acht Singweisen steht, welche dort für dieses beliebte Jesuslied gegeben werden. Auch später noch hat sie neben

*) S. Beispiel Nr. 183

Hammerschmidts sich erhalten, und so ist denn Ulich mit **einer** Melodie mindestens in dem evangelischen Kirchengesange heimisch geblieben. Für das von Schernack ohne eigene Melodie aufgenommene Lied eines unbekannten Dichters: „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir" giebt König später eine solche, die sich jedoch nicht weiter verbreitet zu haben scheint.

Im Jahre 1681 erschien zu Hamburg, bei Georg Rebenlein gedruckt, eine Sammlung geistlicher Gesänge, merkwürdig nicht etwa deshalb, weil sie für den evangelischen Kirchengesang besonders ausgiebig gewesen, sondern weil sie eine der ersten ist, welche an das Licht traten, seitdem die, bisher nur an Fürstenhöfen als Prachtspiel gehegte Oper in der Reichs- und Hansestadt Hamburg auch Volksschauspiel geworden war, und nunmehr auf die Tonkunst überhaupt, und zumahl auf die geistliche, einen bedeutenden Einfluß gewann; weil ferner diese Sammlung von einem Dichter herrührt, der vom Standpunkte des Geistlichen aus, nicht lange nachher, dieses Schauspiel gegen die Angriffe eifernder Amtsbrüder vertheidigte, und weil ein Tonkünstler sich ihm gesellte, sie mit Melodieen auszustatten, der bereits früher seine Thätigkeit vorzugsweise jenem Schauspiele gewidmet hatte. Das Buch, worauf hier hingedeutet wird, führt den Titel: „Geistliche Lieder, theils auf die hohen Feste, theils auf die Passion oder Leiden Christi, theils auf unterschiedliche Vorfallungen im Christenthum gerichtet, schrieb **Heinrich Elmenhorst**, ältester Prediger zu St. Catharinen, mit J. W. Franken C. M. anmuthigen Melodieen." Heinrich Elmenhorst, zu Parchim im Meklenburgischen am 19ten October 1632 geboren, lag der Gottesgelahrtheit zu Leipzig ob, wo er um 1653 die Magisterwürde erhielt, und setzte später zu Wittenberg seine Studien fort. Im Jahre 1660 erhielt er die Stelle des Diakonus an der Catharinenkirche zu Hamburg, um 1673 die des Archidiakonus, um 1697 endlich das Pastorat an der St. Jacobikirche daselbst, dem er sieben Jahre, bis an seinen am 21. May 1704, im 72sten Jahre, erfolgten Tod vorstand. Schon vor Herausgabe der angezeigten geistlichen Liedersammlung hatte er zwei geistliche Opern gedichtet, 1679 Michal und David, 1681 Charitine, welche von **Johann Wolfgang Frank** in Musik gesetzt, die Hamburger Opernbühne bereits in den ersten Jahren ihres Entstehens (seit 1678) betraten, und mit Beifall aufgenommen wurden. Sieben Jahre später, 1688, trat Elmenhorst mit seiner Dramatologia antiquo-hodierna hervor. Sie war durch eine, eben um 1681, von seinem Amtsbruder, dem D. der Theologie und Pastor an der Jacobikirche zu Hamburg, Anton Reiser, herausgegebene Schrift, unter dem Namen Theatromania veranlaßt, trat ihr jedoch nicht sogleich, sondern erst 2 Jahre später entgegen, nach dem Tode Reisers. Dieser hatte in seiner Schrift die öffentlichen Schauspiele als Werke der Finsterniß dargestellt, die sowohl durch heidnische Scribenten, als durch die alten Kirchenlehrer verdammt seien. Einem solchen Verwerfungsurtheile gegenüber bemühte sich Elmenhorst, unter Berufung auf viele Aussprüche der Kirchenväter, zu zeigen, was die Opernspiele bei den Heiden gewesen, wie die Kirchenlehrer sie nur wegen des dabei vorgegangenen abgöttischen und lasterhaften Thuns verworfen hätten; wie sie nun in neuerer Zeit „nicht zur Unehrbarkeit und sinnlicher Augenlust, sondern zu geziemender Ergötzung und Erbauung im Tugendwandel vorgestellt würden, und dannenhero von christlicher Obrigkeit als Mitteldinge wohl könnten erlaubt, und von Christen ohne Verletzung des Gewissens geschaut und angehört werden." Daß dieses, mit Mäßigung und Billigkeit, selbst mit einem gewissen Aufwande von Gelehrsamkeit, ausgesprochene Urtheil eines angesehenen Geistlichen nicht ohne Einfluß blieb, ist leicht zu erachten, um so mehr, da man ihn selber als Dichter einiger Opern kannte, wiewohl er sich nicht öffent-

lich als solchen genannt hatte. Eine endliche Entscheidung des Streites führte es freilich keineswegs herbei, dieser entbrannte in der Folge wiederholt, bald mehr, bald minder heftig, vornehmlich da man, nicht mit Unrecht, den Einfluß des Opernwesens auch auf die Tonkunst in der Kirche wahrzunehmen glaubte, und darin eine Entheiligung fand. Wir können dabei gegenwärtig nicht verweilen, weil die, namentlich über das theatralische Gepräge kirchlicher Musiken, und dessen Zulässigkeit oder Verwerflichkeit gewechselten, heftigen Schriften einer späteren Zeit angehören. Die Einwirkung des musikalischen Drama auf den Kunstgesang in der Kirche, und mittelbar auf den Gemeinegesang, ist allerdings lange schon vor dem ersten Erscheinen einer Oper auf der Hamburger Bühne wahrzunehmen; wir sahen sie bald nach dem ersten Jahrzehend des 17ten Jahrhunderts von Italien aus bereits über Deutschland sich verbreiten. Allein von Wichtigkeit war es doch, daß sie nunmehr, über die ausübenden Künstler und die Kunstgebildeten hinaus, auch auf die Gemeinen, zumahl in den Städten, sich ausdehnte. Denn diese, im Beginn nicht Empfangende allein, sondern als Erfinder, Sänger der Kirchenweisen Selbstthätige, ja, selbst als die Sängergabe allgemach auf die Künstler übergegangen war, immer noch, durch die Erinnerungen und Anklänge früherer Zeit, über die von kunstgelehrten Meistern ihnen dargebotene Gabe an geistlichen Weisen wesentlich Entscheidende, traten nunmehr in ein ganz verschiedenes Verhältniß zu ihren späteren Sängern. Geraume Zeit nahm das Liedhafte in den musikalischen Dramen jener Zeit eine vorzügliche Stelle ein, wie es denn auch in den kirchlichen Kunstgesängen bisher stets vorgewaltet hatte, so daß, wie wir gesehen, nicht selten Melodieen, die vom Chore herab Anklang gefunden hatten, ihren Weg in die Gemeine sich bahnten. Allein von der Bühne herab übten ansprechende Singweisen eine noch bei weitem größere Einwirkung, eine persönlichere dürfte man sagen, auf die Hörenden. Die lebendige Gegenwart scenischer Darstellung, mit der sie in unmittelbarem Zusammenhange erschienen, prägte sie viel tiefer ein, als das bloße Anhören es früher gethan, und besing die nicht mehr allein Vernehmenden, sondern nun auch Schauenden, mit verdoppelter Gewalt. Vor dieser mußte die alte, zuvor aus eigenthümlichem, ursprünglichem Borne des Innern gequollene, dann von der in neuem Sinne reich aufgeschossenen, fremden Kunstwelt fast überwucherte Erfindungsgabe nun gänzlich versiegen, die Erinnerung an die Grundanschauungen, auf denen sie beruht hatte, mußte allgemach verbleichen. Der Volksgesang, zuvor die Grundlage und Quelle des kirchlichen Gemeinegesanges — will man anders in dieser Zeit von einem Volksgesange noch reden — trug jetzt das von der Bühne her im Gedächtniß Gebliebene lediglich zu Hauf, und in dem mehr oder minder geschickten und glücklichen Aneinanderreihen, Verknüpfen des von daher Zusammengeraften bestand nunmehr alle Selbstthätigkeit, die man ihm noch beimessen mag. Dadurch bereitete sich die veränderte Gestalt vor, in der wir den allgemeinen Kirchengesang um den Beginn des folgenden, achtzehnten Jahrhunderts antreffen werden, und wenn wir auch diese Veränderung auf Elmenhorsts Liederbuch unmittelbar nicht zurückführen können noch wollen, so ist es doch am ersten geeignet, uns an dieselbe, und an die ersten Thatsachen zu erinnern, woran sie sich knüpft. Johann Wolfgang Frank, der Sänger Elmenhorsts, zu dem wir nun zurückkehren, obgleich auf dem Titel des Buches durch die Buchstaben C. M. als Capellmeister bezeichnet, auch von Mattheson, seiner Geschicklichkeit wegen, so genannt, war doch nicht Tonkünstler von Beruf, sondern ausübender Arzt zu Hamburg. Er brachte in den Jahren 1679 bis 1686 vierzehn Opern auf die dortige Bühne, soll sich dann nach Spanien an den Hof Carls des Zweiten begeben, und dort, als Günstling des Königs in jener ränkevollen Zeit

beneidet, durch Hinterlist seiner Mißgönner das Leben eingebüßt haben. Sein Namenszeichen tragen nur die zehn Passionslieder, die unser geistliches Liederbuch enthält; in einer späteren, um 1700, noch bei dem Leben Elmenhorsts durch den Prediger D. Johann Christoph Jauch an der St. Lambertuskirche zu Lüneburg veranstalteten, bis auf hundert Lieder vermehrten, durch Johann Stern daselbst gedruckten und verlegten Ausgabe derselben — die ich nicht aus eigener Anschauung kenne — sollen Georg Behme, und Peter Laurent Mockenfuß, zwei sonst nicht weiter bekannte Tonkünstler, als Urheber der anderen und der neuen Melodieen dieses Buches bezeichnet seyn. Zwei jener Passionslieder, deren Melodieen in der älteren Ausgabe von 1681 mit Franks Namen bezeichnet sind, finde ich später in einem kirchlichen Melodieenbuche wieder: in dem von dem Cantor Georg Christian Schemelli zu Zeitz um 1736 zu Leipzig herausgegebenen Musikalischen Gesangbuche. Das eine (Nr. 258) nebst seiner ursprünglichen, durch Johann Sebastian Bach mit einem bezifferten Basse, und allerhand arienhaften Auszierungen versehenen Singweise:

Die bittre Leidenszeit beginnet abermahl,
und breitet kläglich aus die große Pein und Quaal,
Darin mein Jesus sich so willig hat begeben ꝛc.

das andre (Nr. 935) im Anhange, auf die Melodie: „Herzlich thut mich verlangen“ verwiesen:

Komm Seele, Jesu Leiden
soll mein' Ergetzung sein,
daran will ich mich weiden,
da senk' ich mich hinein ꝛc.

Auf diese Melodie verweis't es auch Königs Liederschatz. Andere Singweisen unserer Sammlung habe ich, als kirchlich gewordene, nicht auffinden können*); spätere Melodieenbücher des scheidenden 17ten Jahrhunderts, das Nürnberger (1690), das Dresdner Kirchen- und Hausbuch (1694) nebst seinem Anhange von hundert Liedern, die spätere Ausgabe des großen Cellischen Gesangbuches (1696), enthalten dergleichen nicht; selbst in Bronners in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts (1715) zu Hamburg erschienenem Choralbuche sind deren nicht anzutreffen, sie scheinen daher in des Sängers Vaterstadt keinen Anklang gefunden zu haben.

Drei Jahre nach dem Erscheinen der Lieder Elmenhorsts gab Mauritius Cramer, Pastor zu Marno in Ditmarschen, eine Sammlung geistlicher Gesänge heraus (1683), gedruckt durch Reinhart Janßen zu Glückstadt, unter der Aufschrift: „Heilige Andachten.“ Es sind ihrer 89 im Ganzen, von denen 20 mit Melodieen versehen sind. Von diesen ist, so weit meine Forschung reicht, keine in den evangelischen Kirchengesang übergegangen, wenn auch acht von den Liedern des Dichters in Königs Liederschatz als gebräuchliche angezeigt sind, und für deren zwei dort eigene Singweisen gegeben, die übrigen aber auf bekannte verwiesen werden. Wir hätten also dieses Liederbuch übergehen dürfen, wenn es nicht durch das sich allgemach neu entwickelnde Verhältniß des weltlichen Liedergesanges zu dem geistlichen, worauf es uns hinweis't, und woran wir so eben durch Elmenhorst erinnert

*) König hat für die beiden Lieder Elmenhorsts: „Wie seh ich dich, mein Jesu, bluten“ (Liederschatz S. 73), und: „Du fährest, Jesu, himmelauf“ (S. 92) eigne Melodieen, die ich, außer Stande, das früher benutzte Exemplar des Elmenhorstischen Buches wieder zu erlangen, nicht mit den darin befindlichen vergleichen konnte. Außerdem verweis't er fünf Lieder (der ältesten Ausgabe jenes Buches) auf bekannte Melodieen.

wurden, einiges Verweilen verdiente. Fünf und dreißig Jahre früher sahen wir Neukranz die Anwendung weltlicher Weisen auf geistliche Lieder, nachdem sie lange zuvor vielfältig geschehen war, und kaum einer Vertheidigung zu bedürfen geschienen hatte, mit Besorgniß möglichen Tadels, als etwas Zulässiges rechtfertigen. Wir lassen dahingestellt seyn, welche unmittelbare Wirkung diese seine Rechtfertigungsschrift gehabt habe; allein jetzt, um so viel später, sehen wir Cramer mit größerer Zuversicht auftreten, und Ähnliches nicht allein als statthaft vertheidigen, sondern selbst als nützlich und schriftmäßig rühmen. Er vergleicht das Entlehnen weltlicher Singweisen für geistliche Zwecke mit jenem Entführen geborgter goldner und silberner Gefäße, das die Israeliten bei ihrem Auszuge gegen die Ägypter ohne Scheu geübt, und dann das Köstlichste des Entlehnten zum Baue der Stifshütte als Hebopfer dargebracht hätten. Daran schließt er sodann folgende Ausführung: „Die Kirche Gottes (sagt er) und eine jede gläubige Seele lebet in dieser Welt in immerwährendem Streite, Gott aber giebt ihr den Sieg durch unsern Herrn Jesum Christum. Wo Krieg und Sieg, da Raub und Beute. Hier gedenke ich an den Spruch Davids: Psalm 68, V. 13: Die Hausehre theilet den Raub aus. Auf mein Fürhaben diese Worte zu deuten, so achte ich eine weltliche Melodey, eine weltliche Erfindung mit ihren zierlichen Worten, wenn solches Alles gebührlicher Weise in geistlichen Sachen angewandt wird, für einen Raub, welchen die Hausehre austheilet. Ein Raub ist, was ein Überwinder seinem Feinde entwendet, als Waffen, Fahnen, Kleider, Geld, Proviant, und dergleichen. Die lieblichen Melodeyen, schönen Erfindungen, geschicklichen Worte, so lange sie auf weltliche Dinge, auf Liebessachen, Saufhändel, u. s. f. gerichtet, gehören der Welt, und ihrem Herrn, dem Satan. Ach, wie manches junges Herz, wie manches zarte Blut, welches einem Zunder gleich ist, der den Funken im Augenblicke auffänget, wird durch die wohlgesetzten weltlichen Lieder, und deroselben süße Weisen zwar lieblich, doch gefährlich bestritten, von Gott und seinem Worte abgeführt, zur Üppigkeit, Schwelgen, Unzucht und andern Lastern verleitet, daß es die Welt liebgewinnt, die Sünde für Kurzweil und Scherz zu halten sich angewöhnt, den fleischlichen Begierden Zügel und Spornen giebt, und also in ein wildes, wüstes Wesen, ja, dem Satan, seinem ärgsten Feinde, in die Klauen geräth. Sollte es nun nicht gut und christlich gethan seyn, sich bemühen, dem Feinde, dem Satan, der Welt und dem lüsternen Fleische diese Waffen (ich verstehe den Syrenengesang, die weltlichen, verführischen Lieder) aus den Händen zu winden, sie als einen Raub davon zu tragen, ja, sich dessen hinführo gegen den Feind zu bedienen, damit man ihm zuvor gedienet, und ihn, wie David den Goliath, mit seinem eigenen Schwerte zu schlagen? Solches kann aber, meines Erachtens, zum Theil auch dadurch geschehen, wenn man mit denen Erfindungen, Worten, Melodeyen, womit man zuvor die weltliche Eitelkeit besungen, jetzt seine Thorheit beseufzet, und womit man zuvor der Lust Thür und Thor geöfnet, jetzt seine Sünde beklaget, Gottes Gnade suchet, oder demselben für die schon erlangete danket. So theilet denn die Hausehre den Raub aus." Als Israel (heißt es dann weiter) nach des Herrn Gebot, die Midianiter, durch die es zu Abgötterei und Unzucht verführt worden, bekriegt, und durch Gott den Sieg über sie erlangt hatte, sei ihm geboten worden, den Raub an Gold, Silber und Erz 2c. durchs Feuer gehen zu lassen, was aber kein Feuer leiden könne, mit Wasser zu besprengen. Von dem so Gereinigten habe es dem Herrn sodann freiwillige Opfer gebracht. In der Welt sei nach Gottes Geheiß alltäglich gegen die Verführung zu streiten, und der Sieg sei gewiß, wenn der Kampf in der Furcht des Herrn angetreten werde. Lasse man nun, was man der überwundenen Welt ge-

raubt, durch das Feuer der brünstigen Andacht gehen, und besprenge es mit bußfertigem Thränenwasser, so dürfe man es wohl Gott in sein Heiligthum als angenehmes Opfer bringen, ihn damit preisen und ehren; „welches auch dieser, und aller meiner Lieder einiges Absehen seyn soll" schließt Cramer.

Was er nun hierauf über seine Lieder selbst sagt, bedarf nur einer kurzen Andeutung. Sie seien, versichert er, aus Andacht geflossen, und hätten keinen andern Wunsch, als solche in den Herzen Anderer zu erwecken; große Kunst sei in ihnen nicht gesucht, noch der gute Gedanke um des Buchstabens willen beeinträchtigt. „Kunst und Andacht — fügt er hinzu — streiten zwar nicht, sondern küssen oft einander auf das Liebreichste, doch scheint es, daß die Andacht, als eine große Fürstin, an die gemeinen Gesetze der Kunst sich nicht allemahl binden lasse, sondern daß ihr ein wenig größere Freiheit zu gönnen." Von den Liedern geht er zu den Melodieen über. „Die Melodieen anlangend" (fährt er fort) „sind die meisten theils aus unsern gewöhnlichen Kirchengesängen, theils aus des seel. Herrn Ristens schönen Liedern, und sonst bekannt. Die weltlichen Lieder, daraus einige ihren Ursprung haben, nahmkündig zu machen, habe aus Ursachen unterlassen, und dagegen ihre Melodieen dabei setzen lassen. Wer sie daraus nicht erkennen kann, dem mögen sie meinetwegen immerhin unerkannt bleiben. Auf einige sind ganz neue Weisen gesetzet. Solchen Dienst hat Herr **Hinricus Krohn**, Organist hieselbst, und durch dessen Beförderung andre wohlgeübte Musici mir erwiesen, dessen ich an diesem Orte rühmlich zu gedenken habe rc." Die in den heiligen Andachten unsers Dichters enthaltenen Lieder sind in fünf Abschnitte getheilt. Die der drei ersten sind ohne Ausnahme auf bekannte, ältere Kirchenweisen, und auf Melodieen Ristischer Lieder verwiesen. Eine Eingangsandacht aus dem ersten Psalm, „Seegen und Fluch, Leben und Tod" überschrieben, eröfnet das Ganze, dann folgt eine Reihe anderer Psalmlieder, dreißig im Ganzen: in dem ersten Abschnitte über die 7 Bußpsalmen*), in dem 2ten über den 111ten bis 118ten Psalm, das sogenannte große Halleluja, in dem 3ten über die Lieder im höheren Chor, den 120sten bis 134sten Psalm. Der 4te Abschnitt giebt in dreizehn Liedern eben so viel Festandachten; auch hier ist die Mehrzahl auf bekannte geistliche Melodieen verwiesen, bis auf zwei, denen eigene Singweisen ohne Baß, wie alle in unserer Sammlung gegebenen, beigefügt sind. Die meisten Melodieen — ihrer achtzehn — befinden sich bei den 46 Liedern des 5ten Abschnitts, welche „vermischte Andachten" enthalten. An sichern Kennzeichen, die für das Buch neuerfundenen Singweisen von den entlehnten, weltlichen zu unterscheiden, gebricht es; den Ursprung dieser letzten hat, wie wir sahen, der Dichter absichtlich im Dunkeln gelassen, auch wäre es eine unfruchtbare Mühe, demselben nachzuforschen, da die Melodieen sich nicht weiter verbreitet haben. Nur muthmaaßen läßt sich, daß die als eigene ihrer Lieder bezeichneten von Krohn und seinen Genossen herrühren werden (Nr. 43. 59. 61. 66. 72. 76), zumahl solche — deren aber nur zwei sind, die des 66sten und 76sten Liedes — die als neue ausdrücklich genannt sind. Über jenen Heinrich Krohn, Cramers Sänger, findet sich nirgend eine Nachricht; wir können eine solche auch um so mehr entbehren, da, was er hier geleistet, für sich genommen, von keiner Bedeutung ist. Die übrigen Singweisen, denen entweder jede Überschrift fehlt (Nr. 55. 60. 77. 82), oder die nur „in folgender Melodie" überschrieben sind (63—65, 67—71) mögen von weltlichen Liedern stammen. Nur wird

*) Ps. 6. 32. 38. 51. 102. 130. 143.

man dabei nicht an Volksweisen denken dürfen, sondern an Melodieen damahls beliebter Gesellschafts- und Bühnenlieder, worauf auch schon der in einigen vorwaltende gesuchte Wortausdruck deutet, der bei ihnen, obwohl entlehnten, nicht befremden kann, da nach des Dichters Geständnissen viele ihrer Lieder in Erfindungen, ja, gar vielen Worten, den ursprünglichen nachgegangen sind. Nur ein einziges Lied, das 43ste, das die Überschrift trägt: „Weihenachten Freude, nach Art des heidnischen Liedes im teutschen Herkules: Ihr Römer, nehmt des Glückes wahr, in seiner eigenen Melodie, wie folget" ꝛc. giebt eine bestimmtere Andeutung des Ursprungs seiner Singweise. Das Entlehnen weltlicher Melodieen wie es durch Cramer geschahe, wenn er es auch in ganz ähnlichem Sinne rechtfertigt als frühere Umdichtende, hat dennoch wie der Erfolg zeigte, eine ganz andere Bedeutung. Nicht eine allgemeine, weitgreifende, wie in jener älteren Zeit, wo das einer höheren Bestimmung geweihte Erborgte im Volke verbreitet war, sondern eine beschränkte für die engeren Kreise in denen die Lieder galten, deren Singweisen für geistliche Zwecke benutzt wurden; Weisen die, wie ihre Lieder aus veränderlicher Vorliebe und Neigung der Zeit hervorgegangen, mit dieser schnell dahinwelkten. So, als einzelne, verschwanden sie schnell und wirkungslos, aber die Neigung Weltliches für Heiliges zu verwenden, wurzelte immer tiefer, und erzeugte, jetzt an vergängliche Hervorbringungen der Mode geknüpft, zuletzt die Richtung, auch neu erfundene Weisen geistlicher Lieder modisch zierlich zu gestalten, und dadurch jenen Liedern einen Schmuck mitzugeben, unter dem sie leichter Eingang fänden. So bereitete sich allgemach das Gepräge der geistlichen Melodie vor, wie wir es um den Beginn des folgenden Jahrhunderts finden werden, und das schon im siebzehnten vielfach vorgedeutet erscheint.

Eben so deutet sich jene Sinnesweise schon in dieser früheren Zeit an, der in der Folge die Mehrzahl geistlicher Lieder ihr Daseyn verdankt. Es sind zwei kirchliche Liederdichter zumahl, in denen sie hervortritt, und deren innere Geistesverwandtschaft mit Johann Franke, dem Dichter Christoph Peters, der uns nur so eben erst beschäftigte, nicht zu leugnen ist. Auf beide, deren Lieder eine nicht unwichtige Stelle in der evangelischen Kirche einnehmen, haben wir nun unsere Aufmerksamkeit zu richten. Beide waren, wie Zeit-, so auch Landesgenossen; sie stammten aus Schlesien, von woher mancher nachhaltige Ton in heiligen Gesängen angeschlagen ist, der noch gegenwärtig in der evangelischen Kirche fortklingt. Der ältere von ihnen ist Johann Scheffler, oder seinem bekannteren Namen nach, Johann Angelus; der jüngere Christian Knorr von Rosenroth.

Johann Angelus wurde im Jahre 1624 zu Breslau geboren. Er beschäftigte sich frühe mit Naturwissenschaft, lag dann der Arzneikunde ob, gewann die Doktorwürde, und trat zunächst als Leibarzt in die Dienste des Herzogs Sylvius Nimrod von Würtenberg, Julianischer Linie, Besitzers der Fürstenthümer Öls-Münsterberg in Schlesien durch seine Gemahlin; später hielt ein gleiches Amt am Hofe Kaiser Ferdinand des Dritten ihn fest. Man erzählt, er habe, durch die Schriften Jacob Böhme's angezogen, der mystischen Theologie sich ganz hingegeben; es seien ihm Gewissenszweifel daraus erwachsen, die Schriften eines spanischen Mystikers, Johannes ab Angelis — die Triumphe der Liebe, das Buch über Salomons hohes Lied — hätten ihn endlich dem katholischen Glauben gewonnen, und von dem Letztgenannten, seinem Lehrer und Führer, habe er den Namen Angelus angenommen. Dem sei nun wie ihm wolle, genug, wir finden ihn um das Jahr 1653 als Priester der römischen Kirche, und als solcher endete er auch sein Leben im Matthiasstifte zu Breslau, am 9ten Juli 1677. Das Werk, wodurch Angelus für den evangelischen Kirchengesang uns

vorzüglich wichtig ist, erschien zwanzig Jahre vor seinem Tode, um 1657, zu Breslau in der Baumannischen Druckerey daselbst durch Gottfried Gründer gedruckt, unter der Aufschrift: „Heilige Seelenlust, oder Geistliche Hirten-Lieder der in ihren JESUM verliebten Psyche, gesungen von Johann. Angelo Silesio, und von Herrn Georgio Josepho mit außbündig schönen Melodeyen gezieret. Allen liebhabenden Seelen zur Ergetzlichkeit und Vermehrung ihrer heiligen Liebe, zu Lob und Ehren Gottes an Tag gegeben." Der Empfehlung des Buches, und dem Imprimatur des Officials Sebastian von Rostock, gegeben zu Breßlau am ersten May 1657, folgt dann die Zuschrift des Dichters: „Jesu Christo, dem liebwürdigsten unter allen Menschenkindern, dem Könige, dem Gotte, dem Anfänger und Vollender aller Liebe, dem einzigen Ziel und Ende der verliebten Herzen, seinem höchsten Gutte und ewiger Seeligkeit 2c.", und dieser Widmung schließt sich an das Vorwort an die „verliebte Seele." Sie wird ermahnt aller Weltliebe abzusagen, und einzig dem Erlöser ihre Liebe zuzuwenden; sich nicht den Dorinden, Flavien, Purpurillen 2c. zu ergeben, die doch nur nichtige Undinge seien, und Schatten in der Luft, oder Syrenen und Seelenverführerinnen; in Christo Jesu sei die allerfreundlichste Anmuthigkeit, die alleranmuthigste Lieblichkeit, die allerlieblichste Huldseligkeit, die allerhuldseligste Schönheit. Er sei der holdselige Daphnis, der sorgfältige Corydon, der treue Damon, ja der Preis und die Krone aller tugendhaften und auserlesenen Schäfer und Schäferinnen. Hier sei die mildreiche Galathea, die ewige Güttigkeit (als eine süße Milch-Göttin); die edle Sophia, die ewige Weisheit; die schöne Callisto, die ewige Schönheit; der holdseelige Athem des guten Hirten vermöge die gefrorne Erde des Herzens aufzuthauen und zu erquicken. Zu ihm, dem Schönsten unter den Menschenkindern, unserem Jesu, habe die verliebte Seele ihr Gemüth zu erheben, seiner seeligmachenden Umfahung werde sie herzlich befohlen. — In einer besonderen Erinnerung an den Leser wird noch bemerkt, daß einige fremde Melodieen zu den folgenden Liedern aufgenommen worden, deren Urheber unbekannt seien; man thue es zu wissen, weil man sich nicht mit fremden Federn schmücken wolle. „Werden wir aber verspüren — heißt es dann zum Schlusse — daß dir diese Arbeit gefallen wird, so sollt du künftig unsre meiste Melodeyen mit schönen Symphonieen und vollstimmigen Instrumenten zu offentlichem Kirchen-Brauch zu empfangen haben." — In dieser frühesten Ausgabe sind 123 Lieder, mit eben so viel eigenen Melodieen, in drei Bücher abgetheilt, gegeben. Das erste Buch, 40 Lieder enthaltend, beschäftigt sich in seinen Liedern mit dem kindlichen Erlöser; nachdem die Psyche in zwölf derselben ihr Verlangen nach ihm ausgehaucht, sich versprochen hat, ihn bis in den Tod zu lieben, wie (Nr. 10) in jenen Zeilen:

Ich will dich lieben meine Stärke,
ich will dich lieben meine Zier,
Ich will dich lieben mit dem Werke
und immerwährender Begier;
ich will dich lieben, schönstes Licht,
bis mir das Herze bricht 2c.

wird ihre Sehnsucht laut nach seiner geistlichen Geburt, sie bittet „daß solche in ihrem Herzen geschehen möge:"

Geh auf meins Herzens Morgenstern
und werde mir zur Sonne,

Geh auf, und sei nunmehr nicht fern
Du wahre SeelenWonne;
Erleuchte mich ganz inniglich
Daß ich in deinem Lichte
Noch diesen Tag beschauen mag
Dein liebstes Angesichte.

Sie bereitet sich vor zu seiner Geburt, empfäht ihn dann in ihre Arme, und ergießt sich, oft tändelnd, Heidnisches dem Christlichen, in den Namen mindestens, vermengend, in unerschöpfliche Lobpreisungen seiner Schönheit. Die 24 Lieder des zweiten Buches (Nr. 41 — 64) betrachten das Leiden des Herrn; hier erscheinen wieder die um jene Zeit so häufigen Andachten zu den Gliedern des Gekreuzigten. In diesem Buche begegnen wir dem schönen Liede (es ist das 53ste) das auch die evangelische Kirche in den Kreis ihrer heiligen Gesänge aufgenommen hat, in welchem die Psyche bittet, „daß Jesu Leiden ihr möge zu statten kommen:"

Die Seele Christi heil'ge mich,
Sein Geist verzucke mich in sich,
Sein Leichnam, der für mich verwundt
Der mach mir Leib und Seel' gesund rc.

In dem dritten Buche, das uns 59 Lieder bietet (Nr. 65 — 123), wird des Herrn Auferstehung gefeiert, seine Himmelfahrt, die Gaben des heiligen Geistes; hier ertönt auch der Lobgesang der Maria, den die Psyche ihrem Heilande singt (Nr. 99); es erscheinen mehre Abendmahlslieder, und ein großer Theil der übrigen singt die geistliche Liebe der Seele zu ihrem Erlöser im Sinne, und mit ausdrücklichem Bezug auf viele Stellen des hohen Liedes. Zu den schönsten und innigsten dieses Buches gehört das, auch in der evangelischen Kirche heimisch gewordne Lied (Nr. 107) in welchem die Seele der ewigen Liebe sich ergiebt:

Liebe, die du mich zum Bilde
deiner Gottheit hast gemacht,
Liebe die du mich so milde
nach dem Fall mit Heil bedacht;
Liebe, dir ergeb' ich mich
Dein zu bleiben ewiglich!

Vielleicht noch in demselben Jahre — denn eine nähere Bezeichnung fehlt — erschien als Ergänzung der vorangehenden drei Bücher, in demselben Drucke und Verlage, ein 4tes, unter dem Titel: „Johannis Angeli und Georgii Josephi Vierter Theil der geistlichen Hirtenlieder, zu der verliebten Psyche gehörig, bestehend in allerhand schönen Anmutungen und neuen Melodeyen." Es giebt noch 32 Lieder zu den früheren unter besonderen Zahlen, und ist gewidmet: „Marie, der glorwürdigsten Königin des Reiches der Himmel, der auserwählten Gebärerin der ewigen Liebe, der allertreuesten Liebhaberin und großmächtigsten Beförderin derer in ihren Sohn verliebten Herzen, seiner ersten und höchsten, zuversichtigen Patronin beim himmlischen Hofe" rc. Die Lieder dieses 4ten Buches sind gemischten Inhaltes: es beginnt mit einem Gesange an Maria, des Herrn Mutter, läßt dann eines an Johannes, den Jünger und Evangelisten, folgen, und schließt ein drittes, an Maria Magdalena an,

richtet sich also zunächst an die unter des Erlösers Kreuze Versammelten; die folgenden ergehen sich zum größesten Theile in dem Kreise, innerhalb dessen auch die des dritten Buches sich bewegen. Das Jahr 1668 endlich brachte, unter gleichem Titel als die ersten drei Bücher, und zu Breslau in der Baumannischen Erben Druckerey durch den Factor Johann Günther Röver gedruckt, eine aufs neue übersehene, und mit dem fünften Theile vermehrte Ausgabe der Psyche, „Allen denen die nicht singen können statt eines andächtigen Gebetbuches zu gebrauchen.“ Durch diese neue Ausgabe wird die Anzahl der Lieder und Melodieen um noch 50 vermehrt (Nr. 156 — 205); alle finden sich nunmehr unter fortlaufenden Nummern zusammengestellt, ihrer zweihundert und fünf im Ganzen. Das fünfte Buch, um das die Sammlung hier bereichert ist, bringt uns jenes kräftigste unter Schefflers Liedern, in welchem er, den bisher so oft vorwaltenden Ton des Liebesgetändels verlassend, einen höheren, ernsteren anstimmt, und die Seele zur Nachfolgung Christi ermahnen läßt:

Mir nach, spricht Christus unser Held,
mir nach, ihr Christen alle;
verleugnet euch, verlaßt die Welt,
folgt meinem Ruf und Schalle;
nehmt euer Kreuz und Ungemach
auf Euch; folgt meinem Wandel nach!

Von den 205 Melodieen der in diesen 5 Büchern vollständig enthaltenen Sammlung rühren, wie wir durch die Schlußbemerkung des Vorwortes belehrt sind, nicht alle von **Georg Josephus** als eigene Erfindungen her. Die fremden sind theils bezeichnet als bekannte Melodieen, Singweisen „eines Andern, aus dem Lateinischen entlehnt“ rc.; im ersten Buche deren acht, im 2ten zwei, im dritten sechs, im 4ten drei, im fünften zwei, 21 im Ganzen, so daß also nur 184 dem genannten Tonkünstler angehören. Von den äußeren Verhältnissen, von den Lebensumständen desselben, mangeln uns alle Nachrichten, wir wissen von ihm nur durch seine Verbindung mit unserem Dichter. Walter nennt ihn nach Wetzel (Hymnopoeograph. I. p. 52) einen Bischöflichen Musicus zu Breslau; woher dieser fleißige Forscher und Sammler jene Nachricht geschöpft habe, ist nicht angegeben, und Gerber, der sie wiederholt, erzählt sie offenbar beiden nur nach. Daß die verheißene Ausgabe jener Melodieen mit Symphonieen und vollständigen Instrumenten jemahls erschienen sei, habe ich nicht finden können.

Johann Angelus hat an diesem Georg Joseph keineswegs einen Sänger gefunden, der ihm irgend gewachsen, der nur einigermaaßen im Stande gewesen wäre, in seinen Melodieen den eigenthümlichen Geist des Dichters abzuspiegeln, ein Gegenbild seiner Lieder zu schaffen. Nur von dem Äußerlichsten, von dem tändelnden Tone, der in einem großen Theile dieser Lieder vorherrscht, finden wir den Tonkünstler berührt, der es durchaus nicht geahnet zu haben scheint, daß unter dieser Hülle sich ein Herz verbirgt, das in tiefer, ernster Liebe zu dem Erlöser zerschmilzt, das nach der innigsten Vereinigung mit ihm sehnsüchtig begehrt, sich ihm zu stetem Opfer darbringt, in treuem Kampfe zu ihm hindurchzudringen strebt, wie man dies schon aus den Liedanfängen erkennen wird, die wir zuvor mittheilten. Wie eine frühere Zeit in ihren Weisen zu Liedern irdischer Liebe einen so reinen, keuschen, geistigen Ton anschlug, daß sie später in Liedern heiliger Liebe ihre wahre Heimath, ihr ächtes Gegenbild finden konnten, ihnen nun auf immer verschmolzen, ja, ursprünglich, unmittelbar zu ihnen,

erfunden zu seyn scheinen; so würde man dagegen diese Melodieen zu allerhand schäferlich girrenden Dichtungen anwenden können, ohne daß Jemand ihre ursprüngliche Bestimmung erriethe. Deshalb dürfen wir uns auch nicht wundern, daß die evangelische Kirche sich nicht auf die Dauer mit ihnen befassen mochte. Das kirchliche Melodieenbuch, das, soviel ich finden konnte, zuerst eine erhebliche Anzahl von Liedern des Johann Angelus aufgenommen hat, ist das zuerst 1676 durch J. Saubert herausgegebene, später durch C. Feuerlein 1690 erneute Nürnberger Gesangbuch. Sieben derselben erscheinen hier mit eigenen Singweisen, und diese sind die, aus der Psyche nur geradehin entlehnten des Georg Joseph *). Allein auch nur hier scheinen sie in dieser unveränderten Gestalt eine Stelle gefunden zu haben. In dem vier Jahre später von Christoph Matthesius zu Dresden herausgegebenen „Geist- und Lehr- reichen Kirchen- und Hausbuche" (1694) finden sich noch zwei Lieder Schefflers mit Singweisen, die auf Georg Josephs Melodieen gegründet sind, jedoch schon erhebliche Veränderungen erfahren haben. Das erste derselben — dort das 101ste, in der Psyche das 69ste — das sich auf eine Rede der Jünger zu Emaus gründet:

Wo willtu hin weils Abend ist
Verliebter Pilgram Jesu Christ?
Ei bleib doch hier und rast in mir,
Ich laß dich nicht, du ewges Licht ꝛc.

erscheint von einer Melodie begleitet, welche die ursprüngliche aus der harten Tonart in die weiche versetzt, den graden Takt in den $\frac{3}{2}$ verändert; das andere — dort das 120ste, in der Psyche das 72ste, — dem Hohenliede nachgebildete

Zeuch mich nach dir, so laufen wir
mit herzlichem Belieben
in den Geruch, der uns den Fluch
verjagt hat und vertrieben ꝛc.

bewahrt in seiner Singweise nur die Hauptzüge, den allgemeinen Ton der von G. Joseph gesungenen, im Einzelnen ihr nur entfernt anklingend. Ein Anhang von hundert (eigentlich 135) Liedern zu diesem Gesangbuche giebt noch 7 andere von Angelus, und von ihnen nur eines **) mit Verweisung auf eine bekannte Melodie, die anderen 6 mit eigenen ***), aber ganz neuen. Das um 1698 zu

---

*) Es sind folgende:
1) Nr. 119. O große Noth ꝛc.
2) „ 134. Kommt heraus, all ihr Jungfrauen ꝛc.
3) „ 159. Schau Braut, wie hängt dein Bräutigam ꝛc.
4) „ 169. Ihr keuschen Augen ihr ꝛc.
5) „ 182. Ihr alle die ihr Jesum liebt ꝛc.
6) „ 496. Jesu, wie süß ist deine Liebe ꝛc.
7) „ 525. Jesus ist der beste Freund ꝛc.

**) „ 55. Ach sagt mir nicht von Gold und Schätzen ꝛc.

***) „ 18. Wo ist der Liebste hingegangen ꝛc.
19. Wo ist der Schönste den ich liebe ꝛc.
129. Liebster Bräutgam, denkst du nicht ꝛc.
130. Wie süß ist, Jesu, deine Liebe ꝛc.
131. Du Allerschönster den ich weiß ꝛc.
132. Ich liebe dich von Herzensgrund ꝛc.

Darmstadt mit einer Vorrede des Predigers Züehlen herausgegebene Gesangbuch bietet unter mehreren Liedern Schefflers, die es enthält, deren sieben mit eigenen Melodieen, die aber neu zu ihnen erfunden sind; eben diese finden wir mit denselben in der um 1704 zuerst erschienenen — später als erster Theil bezeichneten — Ausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches, die noch 18 andere Lieder von Angelus hinzufügt, zur Hälfte ohne eigene Weisen, zur Hälfte mit solchen, die jedoch mit den ursprünglichen der Psyche nichts gemein haben. Schon die 2te, im folgenden Jahre (1705) besorgte Ausgabe dieses Buches bringt hinter den 683 Liedern der früheren noch einen Anhang, der es um 17 Lieder Schefflers bereichert, von denen 5 auf bekannte Melodieen verwiesen, 12 mit eigenen, aber neu erfundenen gegeben werden. Die Anzahl der in die evangelische Kirche eingebürgerten Lieder unseres Dichters ist damit schon bis 43 angewachsen, von denen 29 ihre eigenen Singweisen haben. Dazu kamen nun um 1714, wo ein zweiter Theil des Freilingshausenschen Gesangbuches an das Licht trat, durch diesen noch andere zehn Lieder Schefflers: zwei mit Verweisung auf bekannte Melodieen, acht mit eigenen, dazu neu gesungenen, gleich den früher von Freilingshausen aufgenommenen, sofern er sie nicht dem Darmstädter Gesangbuche entlehnt hatte. Beide Theile der von jenem geistlichen Dichter zusammengetragenen Liedersammlung wurden, wie schon öfter erwähnt ist, um 1741 zu einem umfassenden kirchlichen Gesangbuche vereinigt, in welchem sich nun 53 Lieder von Johann Angelus zusammenfanden, von denen 37 mit eigenen Melodieen versehen waren, deren aber keine dem Sänger angehörte, mit welchem der Dichter zuerst gemeinschaftlich aufgetreten war. Wir haben diese Thatsachen deshalb hier so ausführlich zusammengestellt, um das Verhältniß unseres, in der allgemeinen Gunst je länger je mehr wachsenden Dichters zu seinem Sänger völlig zur Anschauung zu bringen; einem Sänger, den er von Anbeginn nicht glücklich gewählt hatte, weil dieser in seinen Geist nicht einzudringen vermochte. Anfangs erscheinen Beide eine Weile noch vereint in der Kirche; je mehr der Dichter in ihr heimisch wird, um so minder finden wir ihn in Begleitung seines Sängers, oder man versucht mindestens an dessen Melodieen zu bessern; zuletzt, noch in den letzten Jahren des 17ten Jahrhunderts, beseitigt man ihn gänzlich, und als im Beginn des folgenden 18ten Jahrhunderts die Sinnesweise des Dichters in größeren Kreisen reichlichen Anklang gefunden hatte, beschäftigt man sich ernstlicher damit, den Geist seiner Lieder, wie man ihn nun faßte, in neuen Melodieen würdiger als bisher abzuspiegeln. Mit der Betrachtung des Verhältnisses seiner späteren Sänger zu ihm, wenn sie uns an diesem Orte beschäftigte, würden wir aber in eine Zeit hinübergreifen, deren Schaffen und Wirken auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges wir eine besondere Betrachtung zu widmen haben. Deshalb scheiden wir nunmehr von dem Dichter, um später ihm wieder zu begegnen, von seinem Sänger, um ehe wir ihn für immer verlassen, ihm doch nachzurühmen, daß eine seiner Singweisen mindestens unter uns fortlebt, wenn auch nicht mit ihrem ursprünglichen Liede. In dem dritten Buche der Psyche des Angelus führt das 67ste Lied die Überschrift: „Sie (die Psyche) bestellet zu Ehren seiner (des Herrn) Auferstehung eine Musica;“ und dessen erste Strophe lautet:

Lobt den Herrn, weit und fern,
Preiset Jesum meinen Gott;
mit Pauken und Trompeten,
mit Zinken und mit Flöten,
mit Orgeln und Schalmeyen

die laut und helle schreyen;
Lasset hören ihm zu Ehren
ein Getöne wunderschöne
Saus't und schallt mit vollen Chören.*)

Das Lied gehört nicht eben zu den tiefsinnigsten des Dichters; erst seine dritte (und letzte) Strophe beschäftigt sich mit seiner eigentlichen Aufgabe, und bei Georg Joseph haben, nach seiner Art den Dichter aufzufassen, die ersten beiden Strophen den meisten Anklang gefunden, in denen Instrumente aller Art aufgeboten werden sich jubelnd zu ergehen „mit neuen Melodeyen, hurtig bis die Saiten springen." Er beginnt mit den $\frac{3}{2}$ Takt, in welchem er die ersten drei Zeilen ertönen läßt, ergreift dann den geraden, in rascher Bewegung zumahl die vorletzten beiden in der Mitte reimenden Zeilen singend, und erst in der letzten zu dem anfänglichen Maaße zurückkehrend. Es ist nicht zu leugnen, daß ein frischer, freudiger Ton durch das Ganze webt, nur daß jenes Aufjauchzen die Grenze des kirchlich Geziemenden schon überschreitet. Daß diese Melodie mit ihrem Liede in irgend ein evangelisches Kirchengesangbuch übergegangen sei, habe ich nicht finden können, allein der lebendige Ausdruck der Freude durch den sie sich auszeichnet, erwarb ihr Gunst, und es mag wohl seyn, daß dadurch D. Johann Daniel Herrnschmidt, Pastor an der Ulrichs-Kirche zu Halle, veranlaßt wurde, ein neues Lied (über den 96sten Psalm) zu ihr zu dichten, das, so viel ich weiß, zuerst in der frühesten Ausgabe von Freilingshausens Gesangbuche (1704, Nr. 499) erschien, von da in das vollständige von 1741 (Nr. 1227) überging, und seitdem in der evangelischen Kirche fast allgemein sich erhalten hat:

Singt dem Herrn, nah und fern,
rühmet ihn mit frohem Schall!
Das Alte ist vergangen,
das Neue angefangen,
Laßt die erneu'te Sinnen
ein neues Lied beginnen,
Es vermehre seine Ehre
Was da lebet, was da schwebet,
auf der Erden überall.

Die Melodie trägt bei ihrem frühesten Erscheinen bei Freilingshausen, und selbst um 1741, im Ganzen noch ihr ursprüngliches Gepräge; der Wechsel des Taktes ist ihr geblieben, und nur dem Mittelsatze ist durch Verlängerung der Töne eine langsamere Bewegung gegeben, damit er ernstere Haltung gewinne; in Königs harmonischem Liederschatze dagegen, (S. 44) wo ihr Lied die Bestimmung erhalten hat, als Lobgesang für die Feier des Neujahrstages zu dienen, ist sie schon ganz auf den geraden Takt zurückgebracht, aller Auszierungen entkleidet, und zeigt, bis auf die Schlußfälle der einzelnen Zeilen, durchaus Töne von gleicher Dauer. In eben dieser Gestalt nahm sie Johann Christoph Kühnau in den 2ten Theil seines Choralbuches (1790, Nr. 174) auf, von dort ging sie in die von dessen Sohne Friedrich Wilhelm besorgte 2te Ausgabe dieses schätzenswerthen Werkes über, (Nr. 273)

*) S. Beispiel Nr. 184.

und in dessen spätere Auflagen, durch Tilgung einiger, noch zu freudig erscheinender Erhebungen der Stimme etwas mäßiger gemacht, und in ganz gleicher Art giebt sie denn auch Schichts Choralbuch. (Th. II. S. 217. Nr. 483). Diese einzige Spur haben Georg Josephs 184 Melodieen zu Schefflers Liedern in dem evangelischen Kirchengesange bleibend zurückgelassen.

Christian **Knorr von Rosenroth**, den wir neben Johann Angelus nannten, war am 15ten Juli 1636 zu Alt-Raudten im schlesischen Fürstenthume Wohlau geboren, woselbst sein Vater, Abraham Knorr, Pastor war. Einem seiner Vorfahren war durch Kaiser Maximilian den Ersten der Adelstand verliehen worden; ihn mit seiner Nachkommenschaft erhob nachmahls Kaiser Leopold der Erste in den Freiherrnstand. Seinen ersten Unterricht empfing er in den Schulen zu Fraustadt und Stettin, bezog darauf die Hochschulen Leipzig und Wittenberg, und begab sich dann auf Reisen durch Frankreich, England und Holland. In Amsterdam machte er die Bekanntschaft eines Armenischen Fürsten, des Oberrabbiners Meier Stern, und dreier gelehrter Engländer — Lightfoot, Henry More, Helmont — durch die er auf alchemische und kabbalistische Studien geführt wurde, denen er sich mit vollem Eifer hingab. Die Kenntnisse die er dadurch gewonnen hatte, erwarben nach seiner Rückkehr in Deutschland ihm die Gunst des seit 1655 zur römisch-katholischen Kirche übergetretenen Pfalzgrafen Christian August zu Sulzbach, der ihn zu seinem GeheimenRathe und Kanzleidirektor ernannte. Aus dieser Zeit stammt sein sogenanntes Chymisches Prachtspiel: „Conjugium Phoebi et Palladis, oder die durch Phoebi und Palladis Vermählung erfundene Fortpflanzung des Goldes, bei Kaiser Leopolds des Ersten Vermählung mit der Pfalzgräfin Eleonore Magdalene Theresia zu Vermehrung des allgemeinen Frohlockens verfasset", (1677), das zugleich ein Zeugniß ablegt von der Geistesrichtung, die er durch seine ihm mit seinem Fürsten gemeinschaftlichen Studien gewonnen hatte. Für den evangelischen Kirchengesang ist er wichtig geworden durch ein anderes Werk, das er vier Jahre vor seinem im April 1688, in seinem 52sten Lebensjahre, erfolgten Tode im Verlage Johann Jonathan Felseckers zu Nürnberg 1684 ohne Nennung seines Namens erscheinen ließ, und es seiner Gattinn Anna Sophia, gebornen Paumgarten von Holenstein zueignete. Es führt den Titel: „Neuer Helicon mit seinen Neun Musen, das ist, geistliche Sitten-Lieder, von Erkenntniß der wahren Glückseeligkeit, und der Unglückseeligkeit falscher Güter, dann von den Mitteln, zur wahren Glückseeligkeit zu gelangen, und sich in derselben zu erhalten. Von einem Liebhaber christlicher Übungen zu unterschiedlichen Zeiten, mehrentheils zu Aufmunterung der Seinigen, theils neu gemacht, theils übersetzet, theils aus andern alten, bei Unterrichtung seiner Kinder geändert. Nunmehro aber zusammen geordnet, und von einem guten Freunde zum Druck befördert. Sampt einem Anhange von etlichen geistlichen Gedichten desselben, darunter des Herrn Foucquet in französischen Versen unter währender seiner Gefängniß geschriebene Bekehrung in Teutsch übersetzet. Wie auch ein geistliches Lustspiel von der Vermählung Christi mit der Seelen". Es ist, wie wir sehen, eine Sammlung, theils eigener poetischer Hervorbringungen, theils von Übertragungen fremder, wie der Herausgeber in geistlichem Sinne davon berührt worden war; eine Arbeit seiner Mußestunden, deren Aufschrift uns vollständig belehrt, wie sie entstanden sei. Unter den 75 Liedern die uns durch dieses Buch geboten werden, und deren jedem, unter der Überschrift „Aria" eine Singweise mit leicht beziffertem Basse beigefügt ist, finden wir Nachdichtungen lateinischer Hymnen der ältesten christlichen Kirche: so das Abendmahlslied: (Nr. 49) „Kommt, seid gefaßt zum Lammesmahl" nach dem bekannten: Ad coenam agni providi etc. so die Weihnachts-

Andacht: „den des Vaters Sinn geboren“ (Nr. 64) nach des Prudentius: Corde natus ex parentis; Nachbildungen mittelalterlicher heiliger Gesänge wie des heil. Bernhard: „Jesu dulcis memoria“ in jenem, als „Aufmunterung des Glaubens aus dem Namen Jesu“ bezeichneten 39sten Liede: „Durch bloßes Gedächtniß, dein, Jesu genießen“, und des „Jesu benigne“ in dem 69sten: „Jesu mein Treuer“; wiederholte Umgestaltungen geistlicher, auf weltlichen ursprünglich beruhender Gesänge, wie jenes bereits früher erwähnte Lied: „Der Gnadenbrunn fleußt noch, den Jedermann kann trinken“ (Nr. 32) entsprungen aus dem Buhlliede: „Die Brünnlein die da fließen, die soll man trinken“, und eine auf dasselbe gegründete Umdichtung aus dem sechzehnten Jahrhunderte abermahls umschmelzend; Übertragungen aus dem Französischen, Holländischen (Nr. 70) u. s. w.; Fest- und Zeitlieder, Betrachtungen mannichfacher Art, in einer Reihe von Jahren aus Erlebtem entsprungen, und aus innerem Triebe in dichterische Form gebracht, ohne die Absicht, eine geistliche Liedersammlung daraus zu bilden. Wenn wir unseren Dichter zuvor dem Johann Franke und Angelus geistesverwandt nannten, so erscheint die nahe Beziehung dieser drei Männer, von denen jene ersten beiden freilich den dritten weit übertrafen, vor Allem in der glühenden Sehnsucht nach inniger Vereinigung mit dem Erlöser in ihren Jesus- und Abendmahlsliedern. Hören wir Knorr singen (in dem Liede, „Durch bloßes Gedächtniß, dein, Jesu genießen“ V. 27. 28:

O süßester Jesu, ich lieg' in der Höhle,
ich wart', o du Hoffnung der seufzenden Seele,
ich suche dich emsig mit kläglichen Thränen,
ich schrei in dem Herzen mit ängstlichem Sehnen!

Ich sei wo ich wolle, in Orten und Landen,
so seufz' ich, ach! wär' doch mein Jesus vorhanden!
Wie werd' ich mich freuen, wenn ich Ihn kann finden,
Wie selig, wenn ich mich mit Ihm kann verbinden!

wie nahe klingen dann diesen Tönen des Verlangens die folgenden Strophen an aus Angelus' 92stem Liede „Verzucke mich, mein Jesu, ganz in dich“:

Wie wünsch ich Dich, mein Himmelbrod,
Verborgner Mensch und Gott!
Selig ist, der da kann haben
Deiner starken Gottheit Kraft,
und sein Herze mit dem Saft
Deiner süßen Menschheit laben!

O gieb Dich mir und zucke mich
mein Jesu, ganz in Dich!
Laß mich Dich in Dir genießen,
denn ich kann in Ewigkeit
sonst von keiner Lust und Freud
als von Dir, mein Manna, wissen rc.

Singen wir dann, oder lesen auch nur Johann Franke's Abendmahlslied: „Schmücke dich, o liebe Seele", wie bald rufen dessen 7te und 8te Strophe zumahl uns die Worte jener anderen beiden Dichter zurück:

Jesu, meine Lebenssonne,
Jesu, meine Freud' und Wonne,
Jesu, du mein ganz Beginnen,
Lebensquell und Licht der Sinnen!
Hier fall' ich zu deinen Füßen,
laß mich würdiglich genießen
dieser deiner Himmelsspeise,
mir zum Heil, und dir zum Preise!

Herr, es hat dein theures Lieben
dich vom Himmel ab getrieben,
daß du willig hast dein Leben
für uns in den Tod gegeben,
und dazu ganz unverdrossen
Herr, dein Blut für uns vergossen,
das uns jetzt kann kräftig tränken,
deiner Liebe zu gedenken.

Johann Franke trat mit den meisten seiner Lieder, und namentlich auch mit demjenigen, aus welchem wir die eben mitgetheilten beiden Strophen entlehnt haben, an der Hand Johann Crügers, eines seiner würdigen Sängers, in die Kirche ein, um dort, demselben vereint, dauernd heimisch zu bleiben; Johann Angelus vermochte nicht, seinen Georg Joseph nach sich zu ziehen, und bildete in dem folgenden Jahrhunderte einen Kreis meist unbekannter Sänger um sich; Knorr von Rosenroth scheint sein eigener Sänger gewesen zu seyn, obgleich uns von einer Gabe dieser Art, ja, auch nur von seiner Kunde der Tonkunst, nichts berichtet ist. Schon das Schweigen darüber scheint diese Vermuthung zu unterstützen, da in jener Zeit die geistlichen Dichter in der Regel die Urheber der Singweisen ihrer Lieder zu nennen pflegen. Schon um 1698, in dem damahls erschienenen Darmstädter Gesangbuche, begegnen uns sieben seiner Lieder mit eigenen Melodieen, unter ihnen sechs mit ihren ursprünglichen. Es sind die folgenden:

Bewein', o Christenmensch rc. (Nr. 44).
Jesu, Kraft der blöden Herzen rc. (Nr. 28).
Jesu, mein Treuer rc. (Nr. 69).
Kommt, seid gefaßt zum Lammesmahl*) (Nr. 49).
Ach Jesu, meiner Seelen Freude rc. (Nr. 40).
Der Höchste sei gelobt (Nr. 48).

Das siebente dagegen: „Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen" (Nr. 70) hat eine neu dazu er-

*) S. Beispiel Nr. 185. 186. 187.

fundene Singweise, die jedoch im Allgemeinen der ursprünglichen anklingt. Alle diese Lieder hat später auch Freilingshausens Gesangbuch aufgenommen, die vier ersten bereits 1704, und eben so das 7te: „Zeuch meinen Geist 2c.“, die beiden letzten 1714; von diesen allen aber nur das 2te, 3te und 4te mit ihren ursprünglichen Singweisen, die auch 1741 noch denselben geblieben sind. Das 1ste und 5te dagegen giebt es mit neuen Melodieen, für das 6te hat es keine eigene, und für das siebente hat es die Melodie des Darmstädter Gesangbuches vorgezogen. Es hat aber außer diesen 7 Liedern noch 7 andere aus Knorrs Helikon erlesen, ohne auf ihre ursprünglichen Singweisen Rücksicht zu nehmen; wir könnten sagen neun, denn eines dieser Lieder, das 48 Strophen zählt, hat es in drei fast gleiche Abschnitte getheilt, deren jeden es mit einer besonderen Zahl bezeichnet. Alle diese erscheinen bereits 1704. Mit neuen Melodieen ihrer drei: zuerst das Morgenlied: „Morgenglanz der Ewigkeit“, das nun sogar zwei Singweisen neben sich hat, deren erste die noch jetzt am allgemeinsten für dasselbe gebräuchliche, und auch 1741 wiederum aufgenommene ist, die zweite in der fünften Ausgabe des ersten Theiles (1710) mit einer dritten vertauscht wurde, die sich seitdem neben jener erhalten hat; sodann das, dem Hymnus „Corde natus ex parentis“ nachgebildete Lied: „Den des Vaters Sinn geboren;“ endlich das Danklied: „Höchster Formirer der löblichsten Dinge.“ Auf bekannte Melodieen werden die übrigen verwiesen, nämlich das Lied: „Der Gnadenbrunn fließt noch“; das Jesuslied: „Durch bloßes Gedächtniß, dein, Jesu genießen“, zertheilt in ein erstes, anhebend wie eben bemerkt ist, ein 2tes, beginnend mit dessen 16ter Strophe: „O Jesu du Ursprung der ewigen Gnade,“ und ein 3tes, die Strophen von der 35sten bis 48sten umfassendes: „O Jesu, du Blume jungfräulicher Tugend“; das Himmelfahrtslied: „Jetzund betrachten wir, daß Christus aufgefahren“; endlich das Neujahrslied: „Nachdem das alte Jahr verflossen.“ Königs harmonischer Liederschatz (1738) hat nur 2 der ursprünglichen Melodieen Knorrs beibehalten, die zu den Liedern: „Jesu, Kraft der blöden Herzen“ und: „Kommt, seid gefaßt zum Lammesmahl“; im Übrigen bemerken wir nur der Vollständigkeit wegen, daß er in drei Fällen für einzelne Lieder doppelte Melodieen hat, mit Freilingshausen nur in drei Singweisen übereinstimmt, für fünf Lieder ganz neue giebt, ihrer sechs aber auf bekannte Melodieen verweis't. Es geschieht also hier ein Ähnliches mit Knorr, wie mit Georg Joseph, Johann Angelus' Sänger; je mehr seine Lieder sich verbreiteten, um so weniger genügten ihre Melodieen; nur drei derselben erhielten sich dauernd, zwei davon am Allgemeinsten, für die übrigen entstanden neue. Wir dürfen aus eben den Gründen, die wir schon zuvor bei den Singweisen für J. Angelus' Lieder geltend machten, hier darauf nicht näher eingehen; erst das folgende Jahrhundert wird bei näherer Betrachtung des Freilingshausenschen Gesangbuches, der Sinnesart, der es seine Entstehung verdankt, des Wechsels und des Umbildens der darin aufgenommenen Melodieen, uns Gelegenheit geben, darauf zurückzukommen. Das modern-arienhafte Gepräge seiner Singweisen hat Knorr schon dadurch eingestanden, daß er alle, ohne Ausnahme, mit der Benennung „Aria“ bezeichnet hat; doch ist es im Allgemeinen nicht dieses, weshalb man sie später verworfen hat, weil um die Zeit, wo man sie mit neuen vertauschte, eben jenes Gepräge das allgemein beliebte war, ein modischer Schmuck, der mancher älteren Singweise, selbst verunstaltend, aufgedrungen wurde, bis endlich eine Zeit erschien, der die völlige Schmucklosigkeit als das allein Geziemende erschien, sollte selbst auch das Eigenthümlichste darüber zu Grunde gehen.

Im Norden Deutschlands traten mit dem Ausgange des 17ten Jahrhunderts zwei Dichter

geistlicher Lieder auf, von deren einem wir bestimmt wissen, daß er zugleich die Sängergabe besessen habe. Doch werden wir sie auch wohl dem Andern zugestehen müssen, wenn wir erwägen, daß er seine Lieder mit Melodieen giebt, ohne deren Urheber zu nennen, und dieselben zugleich als neue bezeichnet. Dieser letzte, der ältere von Beiden, ist **Joachim Neander**, geboren zu Bremen im Jahre 1610, der erste bedeutendere geistliche Liederdichter der reformirten Kirche. Man erzählt, die Predigt eines bremischen Geistlichen, Theodor Undereck, den er früher für einen Ungläubigen und Irrlehrer gehalten, habe in seiner Jugend einen tiefgehenden Eindruck auf ihn gemacht, und ihm die Richtung gegeben, die alsdann für sein ganzes Leben die leitende blieb. Der Umgang Speners, den er auf einer Reise nach Heidelberg genoß, die er als Hofmeister einiger Frankfurter Kaufmannssöhne angetreten hatte, befestigte ihn in diesen Gesinnungen. Ein großer Theil seines Lebens blieb dann dem Lehramte gewidmet; bis ein Jahr vor seinem Tode bekleidete er das Amt des Rektors der reformirten Schule zu Düsseldorf. Seine Schüler hingen mit großer Liebe an ihm; als man um 1679 ihm wegen angeblicher Irrlehren die Schule verschließen wollte, nahmen sie sich seiner mit Wärme an, jedoch ohne Erfolg. Er war genöthigt, sein Amt zu verlassen, wurde dann in seiner Vaterstadt Bremen als Pastor an die St. Martini-Kirche berufen, schied jedoch schon am 31. Mai 1680 aus dem Leben, nach kaum jähriger Thätigkeit in seinem neuen Berufe. Das Werk, das unter den geistlichen Dichtern der evangelischen Kirche, zumahl der reformirten, ihm einen Namen gemacht hat, erschien zum ersten Mahle in seinem Todesjahre zu Bremen, gedruckt bei Herrmann Breuer, und führt den Titel: „*A* & *Ω*, Joachimi Neandri Glaub- und Liebes-Übung: Aufgemuntert durch einfältige Bundes-Lieder und Dankpsalmen. Neu gesetzet nach bekannt- und unbekannten Sang-Weisen: Gegründet auf den zwischen Gott und dem Sünder im Blut Jesu befestigten Friedens-Schluß. Zu lesen und zu singen auf Reisen, zu Haus oder bei Christen-Ergetzungen im Grünen, durch ein geheiligtes Herzens-Halleluja (Cant. II. 14). Meine Taube in den Felslöchern, in dem Verborgenen der Steinritzen, laß mich hören deine Stimme!“ Bis 1691, elf Jahre nach ihrem ersten Erscheinen, waren vier Auflagen dieser höchst beifällig aufgenommenen Lieder erschienen, und es wurde nunmehr ein fünfter Druck nothwendig. Dieser wurde denn in dem genannten Jahre durch Johann Philipp Andreä zu Frankfurt und Leipzig besorgt, „auf hoher und vornehmer Personen, auch anderer werthen Freunde ernstlich und treumeinend beschehenes Ansuchen rc., nach durchgehends neu componirten, verhoffentlich wohl kommenden Sing-Weisen eingerichtet; benebenst einem merklichen Anhang geistreicher und schriftmäßiger Himmelslieder, durch **Georg Christoph Strattner**, Capellmeister.“ Dieser neue Sänger der Bundeslieder unseres Dichters wendet sich gleich zu Anfange der durch ihn geschmückten Ausgabe in einer zierlichen Zuschrift ohne Orts- und Zeitangabe an zwölf Jungfrauen, ihnen seine Melodieen empfehlend, und in einer, dann folgenden „Anrede an die in gegenwärtige Bundes- und Himmels-Lieder Verliebte“ wird bemerkt: die Lieder hätten früher, nach Meinung hoher und vornehmer Standespersonen, nicht gleich andächtige, und ebenmäßige Andacht erweckende Singweisen gehabt, auch seien die vorhandenen nicht hinlänglich durchsehen und gebessert gewesen. Deshalb habe der Capellmeister Strattner sich entschlossen, und „an diese neue Composition durch das ganze Werklein Hand angeleget, dessen musikalischer, hocherfahrnen, und hierinfalls erwiesenen hochlöblichen Dexterität man es genugsam werde zu danken haben rc.“ Dann heißt es: „Was die Bundeslieder selbsten anlanget, darinnen ist überall nichts geändert, vielmehr dem Herrn Urheber zu unsterblichem Nachruhm,

sogar auch sammt Titel und Vorrede, das Laster des Fürwitzes zu verhüten, alles verblieben, und noch über diß mit einigen, bei fleißigem Nachsuchen gefundenen, und von vertrauten Händen communicirten Neandrischen Liedern*) vermehrt worden 2c.'', wodurch denn die ursprüngliche Zahl dieser Lieder — sechs und funfzig — auf vier und sechzig angewachsen ist. Es stimmen auch in der That beide Ausgaben in ihren mehrfach erschienenen Abdrücken, jene Vermehrung der späteren abgerechnet, vollkommen überein, und ihre Abweichung besteht nur in den veränderten Melodieen, und den hinzugekommenen Schriften, die für nöthig gehalten wurden, das Erneute einzuführen. Zwar den meisten (42), doch nicht allen Liedern der älteren Ausgabe sind Melodieen beigefügt, neben denen zugleich die älteren kirchlichen, wenn dergleichen vorhanden sind, angezeigt werden, nach denen das Lied sich singen läßt; erst der 4te, um 1689 erschienene Abdruck giebt auch den 14 Liedern, die dergleichen früher nicht hatten, eigne Melodieen, an denen aber der Dichter keinen Theil haben kann. Die neuere Ausgabe macht eben so die älteren Nebenmelodieen nahmhaft.

Vor dem Jahre 1698 erscheint, so weit meine Forschung reicht, keines der Lieder Neanders noch eine ihrer Singweisen in kirchlichen Gesangbüchern. Weder in dem Nürnberger von 1690, noch dem Dresdner Kirchen- und Hausbuche (1694) und dessen Anhange, noch endlich in dem großen Cellischen Gesangbuche von 1696, wo man sie am ersten erwarten dürfte, finden sich dergleichen. Erst das zu Darmstadt in dem genannten Jahre herausgegebene s. g. Züehlensche Gesangbuch giebt uns dreizehn Lieder Neanders**) mit eigenen Singweisen; sechs davon mit denen des Dichters, unter welchen vier sind, die wir auch in Freilingshausens Gesangbuche mit denselben wiederfinden werden, und zwei, dort nicht aufgenommene: „Ehre sei jetzo mit Freuden gesungen'' und: „O starker Zebaoth, du Leben meiner Seel'.'' Ein siebentes: „Auf, auf mein Geist erhebe dich'' hat Strattners Melo-

---

*) Es sind deren acht, von denen vier in Königs Liederschatze mit eigenen Melodieen erscheinen:
1) Der Mensch, der Gott gelassen 2c. (S. 258).
2) Ich gehe seufzend suchen 2c. (S. 158).
3) Ich sage gut' Nacht der irdischen Pracht 2c. (433).
4) Ich wünsch' den Tod 2c. (396).

Ein fünftes: „Unser Leben bald verschwindet'' ist dort auf eine gebräuchliche Melodie verwiesen. Keine dieser Singweisen hat indeß König von Strattner entlehnt, wenn gleich die des 2ten und 3ten der eben genannten Lieder in ihren Anfängen mit denen jenes Tonkünstlers eine entfernte Ähnlichkeit haben. Strattner verweis't das 2te Lied auch auf die bekannte Melodie eines andern von gleicher erster Zeile, das 3te auf die eines ebenfalls bekannten: „Bewege dich nicht 2c.'' Es könnte seyn, daß Königs Melodieen diesen — wahrscheinlich weltlichen — Liedern ursprünglich angehört hätten.

**) Es sind folgende:
1) Meine Hofnung stehet feste 2c.
2) Ach wachet auf, es sind die letzten 2c.
3) Wunderbarer König 2c.
4) Unser Herrscher, unser König 2c.
5) Großer Prophet, mein Herze begehret 2c.
6) Jehovah ist mein Licht und Gnadensonne 2c.
7) Auf, auf mein Geist erhebe dich 2c.
8) Sieh, hie bin ich, Ehrenkönig 2c.
9) Der Tag ist hin, mein Jesu 2c.
10) Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen 2c.
11) Ehre sei jetzo mit Freuden gesungen 2c.
12) Eitelkeit, Eitelkeit, was wir hie sehen 2c.
13) O starker Zebaoth, du Leben meiner Seel 2c.

die, den übrigen sechs sind neue beigefügt. Acht dieser Lieder begegnen uns dann wieder um 1704*) in dem ersten Theile von Freilingshausens Gesangbuche, nur eines**) ohne eine eigene Singweise; ihnen sind dort noch vier andere beigesellt, zwei ohne eigene Melodie***); ein fünftes, ebenfalls ohne eine solche, finden wir in einer Zugabe dieses ersten Theiles bei seinem ersten Wiederabdrucke um 1705. Der, 1714 zum erstenmahle erschienene zweite Theil dieses Gesangbuches bringt diesen 13 Liedern noch 12 andere hinzu, vier mit eigenen Singweisen, die anderen acht ohne solche; und alle diese 25 Lieder vereinigt dann die Gesammtausgabe beider Theile von 1741, zweien, die zuvor keine eigenen Singweisen hatten, dergleichen beifügend, und die schon in den einzelnen beiden Theilen gegebenen Melodieen durchaus beibehaltend; so daß diese Ausgabe nun 15 Lieder mit Melodieen giebt, und deren 10 ohne solche†). Von diesen 15 Melodieen sind aber nur 4 aus den früheren Ausgaben der Bundeslieder, bis 1691, entlehnt, und gehören, wie wir voraussetzen, dem Dichter auch in der Eigenschaft als Sänger an; eine fünfte ist aus den von Strattner neu componirten der späteren Ausgaben erlesen, die einzige unter allen; zwei klingen denen Neanders nur in einzelnen Zügen an, und sind wesentlich verändert; die übrigen acht sind für Freilingshausens Gesangbuch von unbekannten, wahrscheinlich hallischen Tonkünstlern, neu erfunden. Hier geschah also an der Mehrzahl der aufgenommenen Lieder wiederum dasselbe, wie an denen des Angelus und Knorr, und eben wie dort sparen wir der näheren Betrachtung jenes merkwürdigen Buches dasjenige auf, was über diese neuen Melodieen noch zu sagen wäre. Hier beschäftigen uns zunächst nur die zuerst genannten fünf, dem Wesentlichen nach unverändert aufgenommenen Melodieen, und dann jene anderen zwei, von denen nur einzelne, bezeichnende Züge entlehnt sind.

Jedes Lied Neanders hat eine eigene, seinen Inhalt kurz andeutende Überschrift. So ist über dem ersten jener fünf

Meine Hofnung stehet feste
auf den lebendigen Gott,
Er ist mir der allerbeste,
der mir beisteht in der Noth;
Er allein soll es sein,
den ich nur von Herzen mein' ꝛc.

---

*) Nr. 1, 3—9 der zuvor bemerkten.

**) Nr. 1.

***) Die beiden mit Melodieen versehenen sind folgende:
Himmel, Erde, Luft und Meer ꝛc.
O allerhöchster Menschenhüter ꝛc.

†) Die mit Melodieen versehenen sind folgende:
1) aus dem ersten Theile (S. Anmerk.**) S. 517) Nr. 1, das sie hier zuerst findet, und 3—9; das Lied: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ꝛc., dem hier ebenfalls eine solche zuerst beigegeben wird; und die beiden, Anm.*** genannten.
2) Aus dem 2ten Theile:
Ach wachet auf, es sind die letzten ꝛc.
O Menschenfreund, o Jesu ꝛc.
Ich sehe dich, o Gott der Macht ꝛc.
O Sünder, denke wohl ꝛc.

zu lesen: „Der nach dem Essen Dankende“; dem 2ten: „Ach wachet, wachet auf, es sind die letzten Zeiten“ ist nur die kurze Aufforderung: „Wachet!“ vorangestellt. Das dritte: „Wunderbarer König, Herrscher von uns Allen“ führt die Überschrift: „Der zu dem Lobe des Herrn Anspornde“; das vierte: „Unser Herrscher, unser König, unser allerhöchstes Gut“ heißt: „Der herrliche Jehovah“; das fünfte endlich:

Himmel, Erde, Luft und Meer
Zeugen von des Schöpfers Ehr',
Meine Seele, singe du,
Bring' auch jetzt dein Lob hinzu ꝛc.

wird bezeichnet als „der in Gottes Geschöpfen sich Erlustigende.“ Es könnte zweifelhaft seyn, ob die ältere Melodie des ersten dieser Lieder Neander angehöre, da sie nicht, wie die des zweiten bis vierten, als eigene, sondern bekannte bezeichnet wird, also eine schon vor dem Erscheinen des Buches verbreitete gewesen seyn muß. Unter den Liedern gleichen Maaßes, deren überall nur wenige sind, finde ich jedoch kein älteres, als das Neanders, eben so aber auch keine Spur, daß seine Melodie ursprünglich einem weltlichen angehört habe. Nun nennt aber der Dichter unter den Ursachen, die ihn zu Herausgabe seiner Lieder vermocht hätten, auch diese, daß ohne sein Wissen schon etwas davon gedruckt, auch viele Gesänge von Andern nicht recht abgeschrieben worden; wir können also voraussetzen, daß ein Theil der Lieder, und mit ihnen auch der Melodieen, vor ihrem öffentlichen Erscheinen sich schon verbreitet gehabt, und dürften nicht irren, wenn wir unter diesen auch das jetzt besprochene Lied mit der seinigen zählen, die ohnehin von den meisten Melodieenbüchern aufgenommen ist, auch wenn ihnen die anderen unseres Dichters fehlen. Sie stehe also hier unter den seinigen, bis wir eines Anderen über sie belehrt werden. Es kann seyn, daß sie, und die aus den älteren Ausgaben der Glaub- und Liebesübung entlehnten der drei nach ihr zunächst genannten Lieder, um deswillen eher als andere in der Kirche Eingang fanden, weil sie eigene, zu deren bisher nicht gebräuchlich gewesenen Strophen zuerst erfundene Melodieen waren. Allein dieser Grund allein kann hier nicht ausreichen; schon bei der Melodie des zuletzt vorher angeführten Liedes würde er nicht genügend seyn, ihre Aufnahme in die Kirche zu rechtfertigen. Dieses: (Himmel, Erde, Luft und Meer) ist auf die Strophe des lutherischen Liedes: „Nun komm' der Heiden Heiland“ gedichtet, kann also nach dessen, dem Hymnus Veni redemptor gentium entlehnten Weise, und eben so nach der des 136sten der französischen Psalme gesungen werden. Es bedurfte daher keiner eigenen Singweise, war auch in den älteren Ausgaben der Neanderschen Bundeslieder mit keiner solchen versehen, und erhielt sie erst bei deren viertem Abdruck, 1689. Dennoch wurde die neue Melodie, welche Strattner dafür erfunden hatte, und die 1691 zuerst mit ihm erschien, in der Kirche heimisch. Diejenigen 10 Lieder Neanders freilich, welche Freilingshausens Gesangbuch ohne ihre Melodieen aufgenommen hat, sind allerdings solche, die nach schon allgemein verbreiteten älteren Weisen, namentlich Lobwasserscher Psalme, gesungen werden können. Allein jene anderen acht, zu denen es neue Melodieen giebt, lassen zum Theil dieses nicht minder zu; denn fünf davon haben Strophen eben jener Psalme und nur drei erheischten zu ihrem neuen Versbaue auch neue Singweisen, deren um die Zeit der Herausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches schon zweierlei vorhanden waren, die von Neander, und die von Strattner herrührenden. Dennoch verwarf der Herausgeber jener Sammlung die Melodieen beider Meister eben sowohl, als die äl-

teren Weisen, die für jene anderen fünf Lieder hätten angewendet werden können, und ließ von den ihm zur Hand gehenden hallischen Tonkünstlern neue dazu verfertigen. Immer also war noch ein lebendiges Gefühl wach in der Kirche für das eigenthümliche Verhältniß der Melodie zu ihrem Liede, wenn auch nicht jenes reine und sichere, aus der Begeisterung der früheren Zeiten der Kirchenreinigung hervorgegangene, doch ein reges, wiewohl durch die Geschmacksrichtung der Zeit eben so, wie durch den Geist der Liederdichtung selbst mannigfach bedingtes. Nun dürfen wir behaupten: bei der Wahl jener vier älteren, schon 1680 spätestens vorhandenen Melodieen: „Meine Hofnung stehet feste — Ach wachet, wachet auf — Wunderbarer König — Unser Herrscher, unser König"*) — entschied das Gefühl ihres Einsseyns mit ihren Liedern, man empfand es lebhaft, daß deren Ton getroffen sei, und übersahe die Dürftigkeit der Bässe, mit denen jene Singweisen erschienen, wie diese denn ohnehin den Anklang einer Melodie nicht bedingen, so wenig als ein ungenügender Tonsatz ihn zu hindern vermag, wenn er sie nur nicht völlig entstellt. Für das fünfte Lied schienen die ältere lutherische und calvinische Weise nicht entsprechend, die ihm erst 1689 beigefügte aber nur willkührlich herangezogen, um doch eine eigene Melodie für jedes Lied zu haben; Strattners neue dagegen (1691) sprach in ihrem hüpfend zierlichen Gange die neue Richtung des Geschmackes lebhaft an, und deshalb war sie bei Herausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches die gewählte**). Eben wie bei Freilingshausen, erscheinen jene 4 älteren Melodieen auch in Königs harmonischem Liederschatze; für die fünfte, neuere Strattners, findet sich dort eine andere. Allein außer jenen hat König noch sechs andere der älteren gewählt. Zuerst die des Abendliedes mit der Überschrift: „Der am Abend Dankende", und dem beigefügten Spruche aus Lucas Evangelium: (XXIV. 29) „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget":

Der Tag ist hin, mein Jesu, bei mir bleibe***),
O Seelenlicht, der Sünden Nacht vertreibe!
Geh auf in mir, Glanz der Gerechtigkeit,
Erleuchte mich, ach Herr! denn es ist Zeit ꝛc.

ferner die des Liedes, von Neander „der von Gott Gelehrte" geheißen:

Weg mit allem was da scheinet
irdisch klug in dieser Welt ꝛc.

die eines dritten und vierten: „Freilich bin ich arm und bloß ꝛc." und: „Ich bin dein Gott, dein höchstes Gut;" die des Liedes: „O starker Zebaoth, du Leben meiner Seel'", die auch schon das Darmstädter Gesangbuch aufgenommen hatte, und endlich die jenes andern: „Eitelkeit, Eitelkeit was wir hier sehen", für das jenes Melodieenbuch eine neue Singweise giebt. Und doch konnten, mit Ausnahme der beiden letzten, alle eben genannten Lieder nach älteren, zum Theil sehr beliebten und verbreiteten Melodieen gesungen werden. Von allen diesen Weisen Neanders tönen auch noch mehrere bis in unsere Zeit hinein. Die der Lieder: „Meine Hofnung stehet feste — Wunderbarer König — Unser Herrscher, unser König — Eitelkeit, Eitelkeit was wir hier sehen ꝛc., und: O starker Zebaoth,

---

*) S. Beispiel Nr. 188—191.
**) S. Beispiel Nr. 192.
***) S. Beispiel Nr. 193.

du Leben meiner Seele rc." — giebt uns noch Kühnaus Choralbuch (Nr. 215. 331. 291. 77. 253 der 2ten Ausgabe); das Schichtsche die des ersten dieser Lieder (649) und die des Abendliedes: „Der Tag ist hin" (116). Man darf also in der That nicht sagen, daß die Stimme der Gemeinen entschieden habe, daß die Melodieen der Bundeslieder in ihrer älteren Gestalt nicht andächtige und andachterweckende gewesen, und daß sie deshalb einer Erneuung bedurft hätten. Es war, wie die Vorrede der neueren Ausgaben es auch sagt, die Stimme vornehmer Standespersonen, die sich so aussprach, deren feinerer Bildung und besonderer Geistesrichtung jene früheren Singweisen nicht zusagten. Ihnen, nicht den Gemeinen, waren Strattners modern-arienhafte Bedürfniß, ihrem Beifalle verdankten sie ihren bis in das folgende Jahrhundert hinein oft noch wiederholten Abdruck. Auch haben zwei unter ihnen selbst in der Kirche, wenn auch nur bedingt, Aufnahme gefunden. Die eine ist die schon erwähnte des Liedes: „Himmel, Erde, Luft und Meer", die bis 1741 und später, in Freilingshausens Melodieenbuche, ja selbst noch in Schichts Choralbuche erscheint (Nr. 937, 1003); die 2te, die eines nicht eigentlichen Kirchengesanges, des Abendliedes nämlich: „Der Tag ist hin, mein Jesu, bei mir bleibe", von dem Schicht, neben Neanders Melodie, auch Strattners*) (1118) und Freilingshausens (526. 685) mittheilt.

Von Strattner, den wir hienach immer doch mit zu den kirchlichen Sängern rechnen müssen, wird uns von Walter (S. 582) erzählt, er sei aus Ungarn gebürtig gewesen, habe in Durlach zuerst in Diensten gestanden, und später zu Frankfurt am Main die Stelle eines Capellmeisters bekleidet; im Jahre 1704 oder 1705 sei er als Vicecapellmeister zu Weimar gestorben. Eben dieses wird von Gerber wiederholt, der in seinem älteren Wörterbuche noch die Nachricht hinzufügt, es seien zu Frankfurt von Strattner gedruckt „vier Novissima mit einer Sing- und zwo Instrumentalstimmen, nebst einem Generalbasse"; ein Titel, der uns über den Inhalt des Werkes freilich nicht näher belehrt.

Wir erwähnten zuvor noch zweier Melodieen von Liedern Neanders, deren eines — „Der nach dem Wasser des Lebens Dürstende" überschrieben - in dem zweiten Theile des Freilingshausenschen Gesangbuches mit der seinigen zuerst erscheine (Nr. 223): O Menschenfreund, o Jesu, Lebensquell rc.", das andere zwar schon in dessen erstem zu finden sei, aber erst in der Gesammtausgabe von 1741 (Nr. 1203) eine Singweise mitbringe:

„Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren"**).

Von beiden Melodieen bemerkten wir, daß sie, wie Freilingshausen sie gebe, denen Neanders zwar anklängen, ihnen jedoch nicht übereinstimmten. Die des zuerst genannten Liedes hat auch mit seiner älteren viele einzelne Wendungen gemein, und mag wohl eine Bearbeitung derselben heißen können, die bald mit ihr zusammentrifft, bald sich von ihr entfernt. Anders verhält es sich mit der des zweiten. Freilingshausen giebt hier die eines älteren Liedes, auf welche beide Ausgaben der Glaub' und Liebesübung Neanders sein neues Lied ausdrücklich verweisen; eines Gespräches der Seele mit Christo, der sich ihr entzieht, und um den sie sorgend bangt:

---

*) S. 193 a.
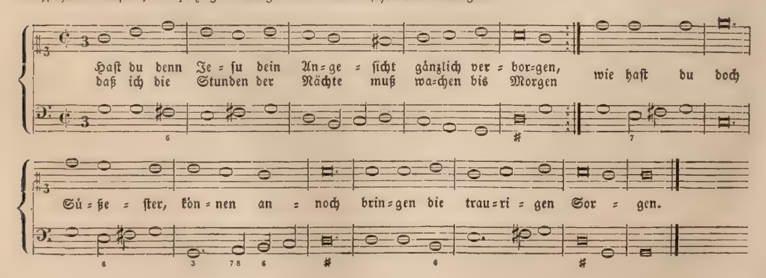
**) S. Beispiel Nr. 194. 194 a.

Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen,
Daß ich die Stunden der Nächte muß warten bis Morgen ꝛc.*)

Es ist mir bisher nicht gelungen, diese ihrer kräftigen Frische wegen für ein Loblied mehr als ein Sehnsuchtlied geeignete Melodie in ihrer ursprünglichen Fassung aufzufinden, doch erscheint sie in allen Choralbüchern, dem Wesentlichen nach, in gleicher Gestalt. Hier sind nun Neander sowohl als Strattner, ohnerachtet jeder eine neue Singweise geben wollte, dennoch von der älteren fortdauernd angezogen worden; es sind diesesmahl die ihrigen, die als bald mehr, bald minder mit ihr zusammentreffende Bearbeitungen derselben erscheinen, wenn wir Dasjenige so nennen wollen, was einem schon Vorhandenen doch nur unwillkührlich nachgeht. Dieses hat denn auch in seiner Ursprünglichkeit das Spätere völlig überwogen, von dem ich nicht habe finden können, daß es, in der einen oder anderen Fassung, jemahls kirchlich geworden sei.

Der jüngere norddeutsche geistliche Dichter neben Neander, den wir auch als Sänger der meisten seiner Lieder bezeichneten, wo er die Urheberschaft ihrer Melodieen nicht ausdrücklich ablehnt, ist **Heinrich Georg Neuß**. Er war am 11ten März 1654 zu Elbingerode auf dem Harz geboren, wo sein Vater, Andreas Neuß, als Wundarzt lebte. Über seinen früheren Bildungsgang sind wir nicht unterrichtet. Wir finden ihn zuerst als Conrektor zu Blankenburg (1683), dann als Rektor daselbst (1684); am 10ten April 1690 — bemerkt ein früherer Besitzer des mir vorliegenden Exemplars von seinem bald näher zu betrachtenden Werke, Heinrich Julius Meyer, der es von Neuß selber zum Geschenke erhielt — „am 10ten April 1690 wurde er dem Diacono Christian Schmidt, welcher des D. Lütkemanns Schwiegersohn war, allhier (zu Wolfenbüttel) adjungiret, zog aber 1692 wegen des Sectirern-Edikts von hier weg.“ Er nämlich, der Superintendent Meyer, und der Hofprediger Lüders, hatten in ihren Kanzelreden wiederholt und mit Wärme auf thätigen Glauben gedrungen, und gottseelige Versammlungen gehalten, um darauf einzuwirken. Jenes von ihren Widersachern veranlaßte Edikt, das den Pietismus, wohin man ihr bisheriges Wirken nicht undeutlich rechnete, für Sectirerei erklärte, veranlaßte sie alle, obgleich unverfolgt, dennoch durch ihr Gewissen dazu gedrungen, Wolfenbüttel nach einander zu verlassen. Neuß ging nach Braunschweig, wo Herzog Ru-

*) In Quirsfelds Harfenklang auf zehn Saiten ꝛc. 1679, Nr. 955, findet sich die Weise dieses Liedes in nachstehender Gestalt, der jetzigen Singart des Neanderschen nur anklingend:



dolf August in eben diesem Jahre ihn zu seinem Reiseprediger ernannte; 1696 wurde ihm die Stelle eines Superintendenten der Asseburgischen Inspektion zu Remlingen übertragen, die er aber nicht angetreten zu haben scheint, da wir in eben diesem Jahre ihn als Superintendenten, Consistorialrath, und Ephorus der Schule zu Wernigerode wiederfinden, woselbst er am 30sten September 1716, im drei und sechzigsten Jahre, gestorben seyn soll. Die schon erwähnte kurze, handschriftliche Nachricht bemerkt, er habe in Wernigerode „den gradum doctoris geführt" und setzt dann hinzu: „Er hat verschiedene Bücher geschrieben, auch unter andern in musicis eine neue Temperatur erfunden, und die Manier, die Chorale mit der ganzen Gemeine tactmäßig und harmonisch abzusingen, zu Wernigerode eingeführet ꝛc." Das ältere Wörterbuch Gerbers (II. 21—23) giebt hierüber, ohne Angabe seiner Quelle, einen näheren Bericht, den wir, seinem wesentlichen Inhalte nach, hier einschalten.

Ihm zufolge ging Neuß im Jahre 1708, ein schon vier und funfzigjähriger, den Cantor Bokemeyer zu Wolfenbüttel an, ihm briefliche Anweisung im Tonsatze zu ertheilen, um die Choralgesänge bei dem Gottesdienste mit Dissonanzen auszieren zu können. Es entspann sich zwischen Beiden ein Briefwechsel darüber; Neuß setzte die meisten Choralmelodieen vierstimmig — „wohl mit Dissonanzen durchwürzt", fügt Gerber hinzu — und sendete sie seinem Lehrer zur Beurtheilung. „Und nun (fährt Gerber fort) führte er sie in seiner Kirche zu Wernigerode ein, ließ sie von dem dasigen Cantor und den Chorschülern bis an seinen Tod so lange tactmäßig absingen, bis endlich die ganze Gemeine sich so daran gewöhnte, daß sie ordentlich nach dem Takte mit zu singen pflegte. Das brachte der dasigen Gemeine damahls den allgemeinen Ruhm in der ganzen Gegend, daß ihr Choralgesang der herrlichste und rührendste sei." Wir müssen bedauern, von Neuß eigener Hand hierüber keine nähere Nachricht der Art zu besitzen, wie Lucas Osiander, um mehr als hundert Jahre früher, sie über ein ähnliches Unternehmen uns gegeben hat. Ein ähnliches freilich nur; denn der ältere Geistliche stimmt mit dem späteren zwar in dem Bestreben überein, dem Gemeinegesange in dem Kunstgesange eine Stütze zu bereiten, an die er sich lehnen könne; dagegen schritten Jenes vierstimmige Tonsätze in tiefer, heiliger, großartiger Ruhe, nur durch Dreiklänge wohltönend daher, während, wie es scheint, die des Jüngeren, von denen Nichts auf uns gekommen ist, eben durch Reichthum an Mißklängen eine innige, lebendige Bewegung des Gemüthes ausdrückten, und dadurch die Gemeine hinreißen, dem gemeinschaftlichen Gesange der Kirchfahrt und des Chores das Gepräge des Rührenden geben sollten. Der ganzen Kunstrichtung der Zeit zufolge ist diese Voraussetzung die wahrscheinlichste, wenn sie gleich nur auf jene einzelne Nachricht gegründet ist, deren Quelle wir nicht kennen*). Wir werden auf diesen Theil der amtlichen Wirksamkeit unseres Dichters zurückkommen, wenn wir die von ihm zu seinen Liedern gesungenen, und mit ihnen kirchlich gewordenen Melodieen näher betrachtet, und dadurch einen Anhaltpunkt für weitere Forschung werden gefunden haben. Auch zu Erläuterung des übrigen Theiles jener schriftlichen Bemerkung, die Neuß den Erfinder einer neuen Temperatur nennt, theilt uns Gerber Einiges mit. Er sagt: Neuß habe in seinem Hause eine kleine Orgel, genau nach Sinns Temperatur, sich bauen, und zu deren Stimmung, als

*) Spuren einer Wirksamkeit Neußens wie die beschriebene, ja auch nur Nachklänge derselben, haben sich bei angestellter Nachforschung zu Wernigerode eben so wenig auffinden lassen, als Choralsätze dieses geistlichen Dichters. Alles hieher Gehörige können wir also nicht als urkundlich festgestellte Thatsache geben.

Stimmpfeife, eine besondere Octavpfeife verfertigen lassen. Auch für die Stimmung seines Claviers sei ein besonderes Instrument, das er mensa genannt, von ihm erfunden worden. Es sei nach allen möglichen Tönen eingetheilt, und mit einem beweglichen Stege versehen gewesen, den man durch einen besonderen Handgriff unter den Saiten nach dem verlangten Tone habe wegschieben können.“ Hienach würde indeß unser Dichter nicht sowohl der Erfinder einer neuen Temperatur, als nur einer mechanischen Vorrichtung genannt werden können, um eine mathematisch durch einen Andern bereits festgestellte — so weit dieses als möglich gelten kann — auf ein Tasteninstrument zu übertragen.

Doch, wir gehen diesen Beschäftigungen des Dichters und Sängers, die uns hier nicht näher berühren, vorüber, eben wie seinen hinterlassenen beiden Handschriften, die lange nach seinem Tode (1754) noch zum Drucke befördert wurden; seiner musikalisch-mystischen Abhandlung de musica parabolica, angeblich einer „Erörterung etlicher Gleichnisse und Figuren, die in der Musik, absonderlich an der Trommete befindlich, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der heiligen Schrift denen Musikverständigen gar deutlich abgemahlet werden, dem Liebhaber natürlicher und göttlicher Geheimnisse zu weiterem Nachsinnen kürzlich entdecket“, und dem ihr angehängten kurzen Entwurfe „von der Musik“; die erste diene uns nur zum Zeugnisse seines grüblerisch forschenden Sinnes. Das Werk, wodurch er thätig zu Bereicherung des evangelischen Kirchengesanges wirkte, erschien im Jahre 1692, eben dem, wo er seine bisherige Stellung verließ, um einer neuen zu folgen, zu Lüneburg bei Johann Georg Lippern, und führt den Titel: „Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes, das ist: Geistliche Lieder, welche zur Andacht, Aufmunterung und Erbauung unseres Christenthums in allerhand Fällen zu gebrauchen, und daher in gewisse Zehn und Classen vertheilet, und mehrentheils mit eigenen und neuen Melodeyen versehen seynd. Williglich herzugebracht von Heinrich Georg Neußen, Diacono und Diener am Wort bei der Heinrichstädtischen Kirche in Wolfenbüttel“. Der Dichter hat die hundert, in diesem seinem Büchlein enthaltenen Lieder in drei Abschnitte getheilt. Der erste umfaßt die früheren fünf Zehn, die Hälfte des Ganzen, und ist der Gemahlinn des Herzogs Anton Ulrich, den wir durch sein Christfürstliches Davids Harfenspiel kennen, zugeeignet: Elisabeth Juliane, Tochter Herzogs Friedrich von Holstein-Norburg. Seine Widmung vom 7ten März 1692 beginnt mit dem Preise der himmlischen Musik, und knüpft daran die Ermahnung, auch die irdische hochzuhalten, die „ein Abdruck und Contrafait“ jener sei. Dann rühmt er seiner Gönnerin nach, daß Liebe zur wahren Gottseeligkeit und auch zur edlen Musik in ihrem Herzen zugleich wohne, und spricht die Hofnung aus, daß die dargebrachte Gabe ihr deshalb angenehm seyn werde. Während seiner langwierigen Krankheit habe sie ihm mannichfache Gnade, und gottseeliges Mitleiden, ohne einiges vorangehendes Verdienst, erzeigt; er werde nimmer vergessen, wie sie ihn mit Speise und Trank von der Hochfürstlichen Tafel, und mit anderen kräftigen Mitteln aus ihrer gnädigsten Hand erquicket habe; ihm sei nichts übrig, als dieses Hebopfer christlicher Lieder zu ihren Füßen niederzulegen ꝛc. Diesem Ergusse einer dankbaren Gesinnung schließt sich dann die Vorrede an. Zum Baue der Stiftshütte, beginnt der Verfasser, habe in Israel ein Jeder nach seinem Vermögen die nöthigen Stoffe herbeigebracht; kostbare der Reiche, geringe der Arme. Nach diesem Fürbilde habe ein Jeder beizutragen zum Baue der christlichen Kirche. Von den Reformatoren und ihren Nachfolgern sei Gold und Silber, kostbare Stoffe, neben Stein und Holz, wie zum Baue, so zum Schmucke herangeschafft, und so das Hebopfer geleistet; aber auch Geringeres, ohne das der Bau nicht vollendet werden könne, müsse geschätzt

werden. So sei denn auch er, der Dichter, zum Baue der Hütte Gottes darzubringen willig was er habe, diese wenigen Lieder. Der Herr, sein Hort und Erlöser, werde sie nicht verachten, Er werde das Reden oder Singen seines Mundes, das Sprechen und Dichten seines Herzens sich gefallen lassen. Dem Leser wird dann berichtet, er werde Lieder von allerley Art finden; starke Speise für die Kräftigen, Milch für die Schwachen, Nahrung für angehende, für heranwachsende Christen, für verschiedene Sinnesarten und Gemüthslagen; längere und kürzere, unter jenen das längste den Jubelgesang des Bernhard, als inbrünstiges Liebeslied für Solche, die in feuriger Andacht brennen. Endlich geht Neuß zu den Melodieen über. Sie seien größtentheils neue, sagt er, „ohne daß wenige fremde, als fünf aus der französischen Oper Triumph de l'amour (so schreibt er), und etwa drei von Andern, deren Namen dabei gezeichnet stehen, mitgenommen worden." Er verbreitet sich dann über das Verhältniß der deutschen Lieder zu jenen französischen Singweisen, denen sie anbequemt seien, über die Schwierigkeit, zumahl in trochäischen und iambischen Versen, der sinngemäßen Betonung genugzuthun, wenn man das deutsche Wort unter die fremde Weise bringen wolle, und bemerkt dann zum Schlusse: Einige Lieder seien nach bekannten, insgemein daneben gesetzten Melodieen zu singen, einige seien auf früher vorgekommene verwiesen, andere hätten ihre eigenen, obgleich sie nach vorher gesetzten hätten mögen gesungen werden, was darum geschehen sei, daß nicht auf eine Melodey zuviel Gesänge fielen. „Die Melodeyen von geschwänzten Noten (fügt er hinzu) müssen, wie ohnedem bekannt, mit langsamem Takt gehandhabt werden."

Das in dieser Vorrede Gesagte bezieht sich auf das gesammte Werk, und nicht auf den ersten Abschnitt, oder die erste Classe (wie der Dichter sich ausdrückt) allein, deren besonderer Widmung wir zuvor gedachten. Wir bleiben einstweilen bei diesen allgemeinen Beziehungen des Ganzen stehen, ehe wir zu Betrachtung seiner einzelnen Theile zurrückkehren. Von den hundert Liedern die es in sich schließt, haben nur 83 eigene Melodieen, 17 werden auf vorangegangene oder gebräuchliche verwiesen. Von jenen 83 sind aber, nach des Dichters Angaben zwölf nicht die seinigen, sondern entlehnte. Vier sind aus der Oper le triomphe d'amour entnommen. (Vtes Zehn, Nr. 4. 5. 6. 7,) drei aus der Oper „die erhöhte Demuth", (Eben da, Nr. 8. 9. 10,) eine aus der Oper Hadassa (Zehntes Zehn, 8); die Melodie des achten Liedes im ersten, und des 2ten im fünften Zehn werden „Monsieur Götzens" genannt; die des fünften im 2ten Zehn Kriegers, die des sechsten im sechsten Zehn Horns. Wer mit jenem Götz gemeint sei, habe ich nicht ermitteln können, zwei dieses Namens, von denen Gerber berichtet (N. L. II, 352, 353) Georg Heinrich, und Johann Melchior, waren um 1689 und 1690 wo die beiden Lieder, deren Melodieen mit jenem Namen bezeichnet sind, gedichtet wurden, bereits Prediger, und würden deshalb von einem Amtsbruder kaum unter dem weltlichen Titel „Monsieur" erwähnt worden seyn; zu geschweigen, daß sie wohl als musikalische Schriftsteller und Leichenredner am Grabe ausgezeichneter Tonkünstler, nicht aber als Tonsetzer genannt werden. Dagegen ist unter der allgemeinen Bezeichnung „Krieger" wohl Adam Philipp Krieger aus Nürnberg, zuletzt Capellmeister am Weißenfelser Hofe zu verstehen, wo in den Jahren 1687 und 1688 seine Opern Flora und Cecrops aufgeführt wurden, so daß der einen oder der andern Neuß die Singweise seines 1688 gedichteten Liedes, als eine damahls besonders beliebte, verdanken könnte. Eben so hat es alle Wahrscheinlichkeit daß unter dem Namen Horn der Doktor Joh. Caspar Horn zu Dresden gemeint sei, seinem Lebensberufe nach zwar ein Rechtsgelehrter, aber schon seit seinen frühesten

Jahren ein warmer Freund der Musik und rüstiger Tonsetzer, von welchem um 1678, ein Jahr vor Entstehung des Neußschen Liedes „Musikalische Tugend und Jugendgedichte“ zu Frankfurt a. M. gedruckt wurden. Es ist daher möglich, ja wahrscheinlich, daß alle jene von Neuß für seine geistl. Lieder entlehnten Singweisen weltlichen Ursprunges waren, und daß in ihm sich nur wiederholte was vor ihm durch Neukranz, Mauritius Cramer und Andere schon geschehen war, nur daß er, wie diese, auf dem Gebiete der Kunstmusik, nicht aber, wie Ältere, des Volksgesanges, eine Blumenlese für seine Lieder hielt. Neuß war, seiner mystisch-theologischen Richtung ungeachtet, die er auch auf die Tonkunst übertrug, wie seine musica parabolica es deutlich zeigt, der weltlichen Musik dennoch nicht abhold. Seine Ansicht ging nicht dahin, daß es Christen „absonderlich in der Christlichen Kirchen, nicht zukommen könne, frisch und fröhlich, sondern allein submiß und traurig zu musiciren.“ Es sei dieß ein großer Irrthum, sagt er in seinem Schreiben an Andreas Werkmeister, Stifts-Hoforganisten zu Quedlinburg, das dieser seiner, 1691 zu Frankfurt und Leipzig erschienenen Abhandlung von „der edlen Musikkunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch“ vordrucken ließ. Wer habe mehr Ursache fröhlich zu singen, als die Kirche über das große Heil in Christo? Die Musik, wenn sie recht gebraucht werde, sei nichts anders, als ein Werkzeug des heiligen Geistes, durch das er gottseelige und gottgefällige Bewegungen im Gemüthe des Menschen erwecke. Jedes aber müsse durch seines Gleichen erweckt werden; eine traurige Melodie erwecke keine Freude, eine freudige keine Traurigkeit. Lob und Danklieder müßten frisch und fröhlich, Bußgesänge und dergleichen submiß und traurig gemacht werden, und hiezu gehöre Kunst; fröhliche Manieren gebührten nicht den Saufbrüdern, sondern der Christlichen Kirche, und seien also von ihr nicht auszustoßen, u. s. w. So viel Wahres und Richtiges in Allem diesem enthalten ist, so finster und beschränkt die Ansicht der Gegner sich darstellen mag, dennoch ist nicht zu leugnen, daß, eben in dieser Zeit Gründe ähnlicher Art nicht selten angewendet wurden, um demjenigen Eingang in die Kirche zu verschaffen, oder ihm dort die bereits eingenommene Stelle zu sichern, womit endlich nur dem lüsternen Ohre und dem weltlichen Sinne geschmeichelt werden sollte, und um die tief eingewurzelte Vorliebe für dergleichen zu rechtfertigen. Nicht in dem Sinne, wie am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts die Vertheidiger der freudigen Melodieen den Widersachern derselben gegenübertraten, standen jetzt die Beförderer des reich geschmückten, mit der ganzen Fülle des mannichfachsten Instrumentenspiels begleiteten Kunstgesanges in der Kirche, Denen entgegen, welche Ernst und Maaß darin empfahlen. Jenen älteren Vertheidigern lag es am Herzen, das Erweckende, Erfrischende, aus eigenthümlicher Entwicklung des kirchlichen Lebens, und dem thätigen Antheil der Gemeinen an demselben Hervorgegangene zu wahren; diese späteren Warner und Gegner, eine nahende Entartung ahnend, wollten der Üppigkeit, dem selbstsüchtigen Streben nach Glanz und Beifall eine heilsame Schranke entgegensetzen. Damit erklärten sich, dem Grundsatze nach, die Freunde der geschmückten Kirchenmusik zwar ebenfalls einverstanden, nur daß man sich andrerseits darüber nicht zu verständigen vermochte, wo nun die Grenze, und mit ihr die rechte Stelle der Abwehr beginne. Daß es bedenklich seyn könne, dem von der Bühne herab mit Beifall Gehörten selbst bis in den allgemeinen Kirchengesang hin Eingang zu verschaffen, mochten die Einen nicht zugestehen, während die Andern es nachdrücklich behaupteten; so legte sich durch das Wirken Jener allgemach der Grund zu Verweltlichung des Gemeinegesanges, und es entspann sich jener, späterhin erst hartnäckig geführte Streit über die Grenzen des Weltlichen und Kirchlichen, über dem sich die Ansichten nur

um so mehr und um so tiefer verwirrten, als er mit herbem Eifer und mit Bitterkeit endlos fortgesetzt, das Wesentliche des Streitpunktes zuletzt ganz aus dem Auge verlor, wobei den mit Gewandtheit geführten Waffen des Witzes und derben Spottes in den Händen der weltlich Gesinnten über die stumpferen der Schulgelehrsamkeit bei ihren Gegnern leicht ein äußerlich errungener Sieg gesichert blieb.

Wir deuten dieses nur vorläufig in allgemeinen Zügen an, da wir das Nähere einer späteren Stelle vorbehalten müssen. Wenn in dem Vorigen die Zeit der Entstehung einzelner Lieder in Bezug genommen ist, so verdanken wir die Kenntniß davon dem Dichter selber. Bei den meisten — nur sieben einzelne Fälle ausgenommen, — hat er das Jahr angemerkt, in welchem er sie gedichtet habe, bei den zwei ersten des ersten Zehn sogar Monat und Tag. Wir sehen aus diesen Angaben, daß seit 1678 bis 1691 ein jedes Jahr ein Lied mindestens ihm gebracht habe. Am reichsten floß seine poetisch-musikalische Ader in den Jahren 1678 wo er zehn, 1679 zwölf, 1687 eben so viel, und 1689 wo er wiederum zehn Lieder und Weisen erfand; am spärlichsten in den Jahren 1683 und 1684 wo ihm nur je eines, 1690 wo ihm nur drei, 1691 nur 2 wurden; in den übrigen Jahren erscheint ein Wechsel von deren 7, 8 oder 9. Was er so einzeln nach und nach, in mannichfacher Richtung geschaffen hatte, legt er in seinem Hebopfer, nach besonderen Beziehungen geordnet, uns vor, und wir kehren nunmehr zu dieser Ordnung seiner Liedersammlung zurück. Die erste, der Herzogin Elisabeth Juliane von Braunschweig gewidmete Classe der Neußschen Lieder umfaßt, wie schon bemerkt worden, die Hälfte des Ganzen, funfzig Lieder, in fünf Zehn vertheilt. Das erste Zehn giebt geistliche Lieder, „welche nach den Psalmen Davids und anderen Örtern der Schrift verfasset“; doch ist nur eines darunter ohne Beziehung auf einen Psalm, das sechste, aus den Sprüchwörtern (3, 13) entnommene, während alle anderen ohne Ausnahme Psalmlieder sind, und nur das erste neben dem 41sten Psalm auch noch auf Matthäi 25 Bezug nimmt. In dem zweiten Zehn werden uns Lieder geboten, „welche allerlei Anliegen und Bitten in sich begreifen“; in dem 3ten „Lob- und Danklieder“; in dem 4ten erscheinen „allerlei Zeitlieder“, oder besser Festlieder; es sind ein Adventslied, zwei Weihnacht-, drei Passionslieder, je ein Lied auf das Oster-, Pfingst- und Michaelisfest, eines „von dem hochzeitlichen Kleide: Jesu, du Brunnquell aller Gnaden“ macht den Beschluß. Das fünfte Zehn endlich „besteht in einigen nützlichen Sitten- und Tugendliedern so theils aus Opern genommen“, und hier begegnen wir den 7 Liedern, von denen vier aus der Oper: le triomphe de l'amour, und drei aus jener andern, „die erhöhete Demuth“ stammen; die Lieder, wie es scheint, durch Umdichtung, die Melodieen durch Entlehnen. Aus dieser ersten Classe sind zehn Lieder mit ihren Singweisen in den evangelischen Kirchengesang übergegangen: eines aus dem ersten Zehn, zwei aus dem 2ten, ebensoviel aus dem dritten, vier aus dem vierten, und eines aus dem fünften, worüber wir in dem Folgenden näher berichten. Die zweite Classe, in dem sechsten, siebenten und achten Zehn dreißig Lieder enthaltend, führt die widmende Überschrift: A Madame Madame Rudolphine. Es ist damit die zweite, nicht ebenbürtige Gemahlin von des Dichters damahligem neuen Dienstherrn, Herzog Rudolf August zu Braunschweig, gemeint, Rosina Elisabeth Menthe, die Tochter eines Braunschweiger Wundarztes. Der Dichter beginnt seine Zuneigung mit einem Berichte von der hohen Achtung, in der die edle Musica von alten Zeiten her gestanden, und setzt dann hinzu, daß von geistlichen Liedern und Lobgesängen das weibliche Geschlecht nicht ausgeschlossen worden, ja, daß es darin dem männlichen

wohl zuvor gethan habe, weil es von der Natur eine höhere, anmuthigere, reinere Stimme, auch insgemein eine sonderliche Lust zum Gesange erhalten. Auch werde „die eigentliche Melodey und natürliche Form der Gesänge", wie die Musici wüßten, ordentlicher Weise und von Rechtswegen in dem Discant geführet, zu welchem die Frauen und Jungfrauen vor den Männern geschickt seyen. Daher habe er der gottseeligen und zum Gesange geistlicher Lieder sonderliche Beliebung, Lust und Neigung tragenden Gönnerinn dieses andere Stück seines Hebopfers dargebracht. Die in den drei Zehn desselben befaßten Lieder sind gemischten Inhalts: die des sechsten „gottseelige Bitt-, Gebet- und Danksagungslieder"; die des 7ten „andächtige Klage-, Lehr-, Lob- und Preislieder; die des achten „geistliche Lieder von allerhand Materien"; nur zwei derselben leben mit ihren Singweisen in dem evangelischen Kirchengesange fort. Die zwanzig Lieder der letzten beiden Zehn endlich hat Neuß als ein Opfer der Dankbarkeit für erhaltene liebevolle Pflege während seiner Krankheit „der hochwohlgebornen Frauen Annen Sophien von Münchhausen, gebornen von Grapendorf, Frauen von Aplern und neuen Felde" zugeschrieben. Auch hier sind die Lieder mehr zufällig zusammengestellt, als nach bestimmter innerer Beziehung, ältere wie neuere, von 1678 bis 1690; in dem neunten Zehn, nach des Dichters eigener Überschrift „andächtige Bet-, Lob- und Dankgesänge", in dem letzten „Lob-, Jubel- und sonst allerhand erbauliche Lehrgesänge." Hier finden sich die meisten Zurückweisungen auf früher schon vorgekommene Melodieen, ihrer sieben; auch begegnen wir hier einem Gelegenheitsgesange, dem Liede: „Ich preise dich o Herr der Ehren", überschrieben als „Jubelgesang der seeligen Seelen, angestellet bei dem Leichenbegängniß der seel. Jungfr. D. E. Ammons"; dem einzigen Liede solcher Art, das unsere Sammlung enthält.

Nicht lange nach dem ersten Erscheinen derselben, um 1698, giebt das Darmstädter Gesangbuch bereits vier aus derselben entlehnte Lieder, und drei unter ihnen mit eigenen Melodieen, doch nur eines mit seiner ursprünglichen. Es ist dies das zweite des 6ten Zehn, „um beständige Gottseeligkeit" überschrieben: „O Jesu, du bist mein"; und auf dessen Melodie wird ein zweites, ohne eigene Singweise aufgenommenes verwiesen, das 3te an derselben Stelle: „Ich armes Menschenkind". Das 3te unter diesen entlehnten findet sich an der fünften Stelle des 2ten Zehn: „O Jesu meiner Seelen Leben" und Neuß hat dazu eine, wahrscheinlich aus einer Oper Johann Philipp Kriegers entlehnte Singweise gegeben, welche das Darmstädter Gesangbuch, dem später das Freilingshausensche gefolgt ist, vielleicht dieses ihres Ursprunges wegen verwarf. Das letzte endlich beschließt das achte Zehn in Neuß Hebopfer: „Auf, auf mein Herz und meine Sinnen" und trägt die Überschrift: „Von dem Vorzuge der himmlischen Dinge." Der Dichter selbst hat ihm keine eigene Melodie gegeben, sondern es auf eine früher vorgekommene verwiesen.

Sechs Jahre später, um 1704, erscheinen in dem ersten Theile des Freilingshausenschen Gesangbuches abermahls vier Lieder von Neuß; zwei mit ihren ursprünglichen Singweisen, eines mit einer neuen, ein anderes mit Verweisung auf eine gebräuchliche Melodie. Von jenen zuerst gedachten beiden ist eines das schon durch das Darmstädter Gesangbuch mitgetheilte: „O Jesu du bist mein"*) (Frl. I. 444), das andere ein Danklied (2tes Zehn 5. Frl. 478) „Dankt dem Herrn, ihr Gottes-

*) S. Beispiel Nr. 195.

knechte*). Das von dem Darmstädter Gesangbuche bereits aufgenommene Bittlied „von dem wahren Weg des Lebens: O Jesu, meiner Seelen Leben" finden wir hier (288) mit eben der dafür dort angewendeten Melodie, unter Verwerfung der von Krieger dafür entlehnten; ohne Singweise endlich ist das Passionslied (96) „O Jesu Christe, Gottes Lamm" der Sammlung einverleibt.

Ein regerer Antheil für die Lieder Neußens findet sich erst zehn Jahre später (1714), als der zweite Theil des Freilingshausenschen Gesangbuches an das Licht trat. Hier erscheinen zehn Lieder aus dem Hebopfer, mit ihren ursprünglichen Singweisen:

1)	Derselbe Mann ist seelig um und an ꝛc.	(Frl. II. 1714. 586).
2)	Kommt herzu, laßt uns jetzund ꝛc..	(— — 725).
3)	Gieb mir, mein Gott, nach dir ein herzliches Verlangen ꝛc.	(— — 312).
4)	O, ach! betrübte Zeit ꝛc.**)	(— — 625).
5)	Ich will, so lang' ich werde leben ꝛc.	(— — 47).
6)	Ihr Menschen freuet Euch ꝛc.	(— — 27).
7)	Mein Gott selbst ist für mich ꝛc.	(— — 536).
8)	Herr Gott, der du Himmel, Erden ꝛc.	(— — 315).
9)	Nun ist Heil, Kraft, Gewalt***) und Reich ꝛc.	(— — 154).
10)	Packet euch, ihr eitlen Sorgen ꝛc.	(— — 539).

alle, mit Ausnahme des letzten, das die 9te Stelle in dem 8ten Zehn einnimmt, aus den ersten fünf Zehn des Hebopfers genommen. Andere 3 Lieder haben statt der ihnen dort eigenen Melodieen andere erhalten:

1) „O getreuer, frommer Gott ꝛc." das siebente des neunten Zehn, dessen Singweise jedoch augenscheinlich auf der Neußens beruht, und nur als eine Umbildung derselben erscheint (F. II. 297).
2) „O Menschenkind, willtu mit Gott genauer vereiniget werden", das achte des siebenten Zehn. Es hat an dieser Stelle keine eigene Singweise, sondern wird auf die des 4ten Liedes im fünften Zehn verwiesen: „Du frommes Herz." Diese ist aber aus der Oper „le triomphe de l'amour" entlehnt, und darin lag wahrscheinlich der Grund, weshalb man sie verschmähte, und mit einer andern vertauschte (F. II. 383).
3) „O Mensch bedenk' es eben, du edle Creatur ꝛc.", „von der Welt und dem Himmel" überschrieben, das siebente des letzten Zehn. Auch dieses hat dort keine eigene Melodie, sondern wird auf die des 6ten im 6ten Zehn verwiesen: „Ach Herr, sieh an mich Armen". Diese rührt aber nicht von Neuß, sondern von Horn her, und war, wie zu vermuthen ist, weltlichen Ursprunges, wodurch allem Vermuthen nach ihre Ausschließung bedingt wurde (F. II. 382).

Ein viertes Lied, das letzte des 3ten Zehn in Neußens Hebopfer: „Das ist ein theures, wahres Wort", tritt in dem 2ten Theile von Freilingshausens Gesangbuche (46) noch ohne Melodie auf, und findet eine eigene erst in der späteren Gesammtausgabe beider Theile (1741, Nr. 115), aber nicht seine ursprüngliche, für deren Verwerfung ich keinen Grund anzuführen weiß. Andere neun Lie-

*) S. Beispiel Nr. 196

**) S. Beispiel Nr. 197.

***) S. Beispiel Nr. 198.

der Neußens*) erscheinen um 1714 in jenem 2ten Theile ohne eigene Melodieen, und werden auf bekannte kirchliche hingewiesen. Alle diese sieben und zwanzig Lieder finden sich, bis auf das eben angezeigte, um 1741, dem Wesentlichen nach in derselben Gestalt, in der sie zuerst aufgenommen waren, vereinigt. Diesem Allen zufolge ergiebt sich der Schluß: Die Melodieen Neußens fanden, bis auf eine einzige, ungetheilten Beifall; ihre in bisher ungewöhnlichen Strophen gedichteten Lieder zogen auch sie mit hinüber in den evangelischen Kirchengesang. Diejenigen Singweisen, die man verwarf, und durch andere ersetzte, gehörten nicht dem Dichter an, sie waren Bühnen- oder doch weltlichen Liedern entlehnt, und dieses Ursprungs wegen schloß man sie aus. Andere blieben nur deshalb ohne Berücksichtigung, weil man ihre Lieder nach gebräuchlichen Kirchenweisen singen konnte, und in diesen sich heimischer fand.

Dieser Schluß rechtfertigt sich nicht minder, wenn wir die in Königs harmonischen Liederschatz aus Neußens Hebopfer aufgenommenen Singweisen näher betrachten. Wir finden dort 38 Lieder unseres Dichters in Bezug genommen, von denen 23 auf bekannte Melodieen verwiesen werden, 15 aber mit eigenen erscheinen. Unter diesen sind elf von Neuß herrührende, die auch Freilingshausen seinem Gesangbuche einverleibte; es fehlt nur die des Liedes: „Dankt dem Herrn ihr Gottesknechte", und bei der des Weihnachtsliedes: „Ihr Menschen freuet euch" ist zu bemerken, daß König den ihr ursprünglich eignenden dreitheiligen Takt ($\frac{3}{2}$) in den geraden verwandelt hat, wodurch sie, trotz der Übereinstimmung in allen wesentlichen Zügen, doch für den ersten Anblick unkenntlich wird, wie dies, wenn auch weniger auffallend, aus gleichen Gründen auch mit den Melodieen der beiden Lieder: „Nun ist Heil, Kraft, Gewalt und Reich" und: „Packet Euch ihr eitlen Sorgen" der Fall ist. Lied und Melodie: „O Menschenkind, willtu mit Gott" fehlen bei König; für die Lieder: „O getreuer, frommer Gott" und: „O Mensch bedenk' es eben &c." hat er Freilingshausens Melodie; es gilt also auch hier alles mit Bezug auf dieselben Bemerkte. Nur für das Lied: „Das ist ein theures, wahres Wort" erscheint bei ihm eine dritte, sowohl von Neuß als Freilingshausen abweichende Weise, und für das, ihm nur mit dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 gemeinsame: „Auf mein Herz und meine Sinnen &c." ebenfalls eine andere; geringe Abweichungen, die nicht in Betracht kommen.

In neueren Choralbüchern sind von Neußens Melodieen wenige mehr zu finden. Das Schichtsche hat zwar das Lied: „Nun ist Heil, Kraft, Gewalt und Reich", aber mit einer fremden Singweise (Nr. 1152); in Kühnau's Choralbuche finden wir nur eine, die überhaupt am frühesten in der Kirche (seit 1698) heimisch gewordene des Liedes: „O Jesu du bist mein."

---

*) Es sind folgende:
II. 448. 1) Jesu, Hülf' und Trost der Seelen (II. Zehn. 2).
- 617. 2) Ach daß Gottes Hülfe käme (Ebend. 8).
- 299. 3) O Jesu, wahrer Arzt der Seelen &c. (III. Z. 3).
- 591. 4) O Gott mein Vater und mein Herr &c. (VI. Z. 1).
- 161. 5) Gott deß Scepter, Stuhl und Krone &c. (VIII. Z. 1).
- 446. 6) Herr, dir hab' ich mich ergeben &c. (Ebend. 2).
- 52. 7) O süßes Licht, wenn ich gedenke dein. (Nach dem Jubelgesange des h. Bernhard) (X. Z. 1).
- 375. 8) Gott und Welt, und beider Glieder (Ebend. 5).
- 543. 9) Warum willt du zagen &c. (Ebend. 9).

Betrachten wir nun die Singweisen unseres geistlichen Dichters und Sängers näher, so ist ihr ganz modernes Gepräge zunächst unverkennbar. Vereinzelte phrygische Anklänge ausgenommen, begegnet uns keine Spur der Kirchentöne, rhythmischer Wechsel ist völlig verschwunden, erweiterte Rhythmen erscheinen hin und wieder bei Singweisen dreitheiligen Taktes, wie in der Melodie des Liedes: „Nun ist Heil, Kraft ꝛc.", wo sie bei einem Schlußfalle in der Mitte und am Ende einander symmetrisch entgegenstehen. Es fehlt durchaus die Möglichkeit, diese Weisen, gleich älteren, durch eine Reihe von Dreiklängen oder deren Umkehrungen zu begleiten, sie beruhen wesentlich auf mißklingenden Akkorden, die denn auch durch die Bezifferung der Grundstimme angezeigt sind, und unter denen der weiche Dreiklang, in Verbindung mit der kleinen Septime, mit besonderer Vorliebe angewendet wird. So erscheint auch häufig die kleine Septime als Vorhalt der Sexte, der Tritonus — dessen Anwendung in den äußersten Stimmen nun schon keine Seltenheit mehr ist — in der Umkehrung als Vorhalt der in der Grundstimme dann in die Terz hinaufstrebenden Quarte. Besonders herbe Mißklänge fand ich in der harmonischen Begleitung dieser Melodieen zwar nicht, die angewendeten sind aber stets mit Rücksicht auf einen bestimmten, schärferen Ausdruck gewählt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Neuß späterhin immer mehr in Tonverbindungen und Verhältnissen solcher Art, harmonisch wie melodisch, ein Mittel zu größerer Belebung mehrstimmiger langsamer Tonsätze zu entdecken glaubte, und zu der Überzeugung gelangte, daß dem Kirchengesange durch ihren reichlichen Gebrauch eine erhöhte Mannichfaltigkeit gewährt, den alten geistlichen Weisen ein neues Leben eingehaucht werden könne, so daß sie, neben ihrer ursprünglichen melodischen Kraft, durch die Harmonie noch ergreifender, rührender würden, als sie bisher gewesen. Eine solche Ansicht ist um so mehr bei ihm vorauszusetzen, als ihre Entwickelung überhaupt in der ganzen Richtung jener Zeit ihre Begründung fand. Mit so vieler Ehrfurcht und Bewunderung man immer noch von jenen alten Kirchenweisen reden mochte, man war doch im Inneren der Meinung, daß ihr Glanz vor dem lebhafteren Ausdrucke der neueren erbleiche; ja, jene Tage waren nicht mehr fern, in denen es von den Wortführern der neuen Zeit geradehin ausgesprochen werden sollte, daß der Gesang auf eine wiederkehrende Melodie den höheren Forderungen der Kunst überall nicht entspreche, weil ihm das Höchste mangle, der genaue Ausdruck des Wortes und der in verschiedenen Strophen (Gesätzen) nicht immer gleichen Empfindung; wo man also, folgerecht, den Gemeinegesang ganz außerhalb der Kunst stellen zu müssen glaubte. Den Zusammenhang mit ihr wollten aber seine Freunde und Verehrer nicht aufgeben; den evangelisch-kirchlichen Volksgesang hielten sie mit Recht für eines der köstlichsten Kleinodien, welche die Kirchenverbesserung gebracht, und jeder sinnig schmückenden Fassung auf das Höchste würdig; nicht minder fest aber hingen sie an der tieferen Bedeutung eben der wiederkehrenden Melodie, als Gegenbild des Gedichts. So werden wir denn später finden, daß man auf mannichfachen, oft freilich ganz ungeeigneten Wegen, die Verbindung des Gemeinegesanges mit der Kunst aufrecht zu erhalten suchte. Wir deuten dieses nur an, um hier nicht, vorauseilend, in eine spätere Zeit hinüberzugreifen; glauben indeß nicht zu irren, wenn wir voraussetzen, daß den Bestrebungen unseres Dichters eine ähnliche Veranlassung zu Grunde gelegen, und daß er gehoft habe, sein Ziel auf dem zuvor angegebenen Wege zu erreichen, wie uns denn ja erzählt wird, daß sein Bemühen erfolgreich und mit Beifall gekrönt gewesen sei. Deshalb werden wir auch Gerbers, obgleich nicht urkundlich bewährter Erzählung unseren Glauben nicht ganz versagen dürfen, und es bleibt

nur zu bedauern, daß von dem durch Neuß wirklich Geleisteten keine Spur mehr vorhanden zu seyn scheint.

Was wir in diesem Abschnitte, ergänzend und erläuternd, über das geistliche Lied, seine Melodie, ihre Sänger und Setzer noch mitzutheilen hatten, beschließen wir mit diesem Berichte. Ist aus ihm das freilich immer leiser werdende Fortklingen des Alten innerhalb einer sich neu gestaltenden Zeit wahrnehmbar hervorgetreten, sind die Anfänge eines gänzlichen Umschwunges darin erkennbar geworden, so hat er seinen Zweck erreicht. Was hier, was in dem Vorangehenden über den evangelischen Kirchengesang während der Dauer des 17ten Jahrhunderts im Einzelnen vorgetragen worden, werden wir am Schlusse dieses Buches, mit dem wir die Darstellung seines Lebens während dieses ganzen Zeitraums beschließen, in ein Gesammtbild zusammenzufassen suchen.

Fünfter Abschnitt.

Die kirchlichen Melodieenbücher des siebzehnten Jahrhunderts.

Die Übersicht, die wir in dem gegenwärtigen Abschnitte zu geben uns vornehmen, wird in der Art ihrer Fassung zwar derjenigen sich anschließen, die wir von kirchlichen Melodieenbüchern des sechzehnten Jahrhunderts im zweiten Buche des ersten Theiles unserer Darstellung bereits gaben, namentlich in dessen drittem Abschnitte. Die jetzige steht aber zu dem ihr Vorangehenden und Nachfolgenden in einem anderen Verhältnisse als jene, darum wird sie theilweise sich auch verschieden gestalten müssen. In jener früheren beschränkten wir uns auf die einfachen geistlichen Melodieenbücher, um die mehrstimmigen, deren Tonsätze meist von einem einzelnen Meister herrührten, der den Herausgeber und Tonsetzer in sich vereinigte, besonders zu besprechen. An jenen wollten wir das allmählige Wachsen des Reichthums der evangelischen Kirche, wie an geistlichen Liedern, so an deren Singweisen betrachten, und das Verhältniß beider zu der eigenthümlichen Gestaltung des Gottesdienstes derselben erforschen; an diesen aber vorzugsweise die Kunst des kirchlichen Tonsatzes, und deren stätig fortschreitende Richtung kennen lernen. Nun machte sich uns aber um den Beginn des Jahrhunderts, das uns gegenwärtig beschäftigt, in der Tonkunst eine den ganzen Umfang derselben ergreifende neue Richtung kenntlich, die auf den Tonsatz in Verbindung mit dem evangelischen Kirchengesange, und auf diesen letzten selbst, den bedeutendsten Einfluß übte. Als unsere Aufgabe erschien es demnach, zunächst diejenigen einzelnen Meister aufmerksam zu betrachten, die, sei es nun in der alten, dem vorangehenden Jahrhunderte angehörigen Kunstrichtung, sei es in der neuen, nunmehr beginnenden, als Fortübende oder Fortbildende, als Anregende oder entschieden Leitende sich hervorthaten. Viele von ihnen waren, neben sonstiger, mannichfacher Kunstthätigkeit, auch Herausgeber geistlicher Liedersammlungen zu kirchlichem Gebrauche, und bekundeten durch diese vornehmlich ihre Ansichten über geistl. Tonkunst, ihre Bestrebungen für dieselbe; Andere wirkten und schafften für diese, ohne das in diesem Sinne von ihnen Hervorgebrachte in besondere Sammlungen zusammenzustellen, während fremde Herausgeber späterhin, dieses nachholend, das von ihnen Geleistete für die Kirche gemeinnütziger zu

machen strebten. So haben denn mehrstimmige Melodieenbücher für kirchlichen Gebrauch, Sammlungen von Tonsätzen mehrer oder einzelner Meister, uns vielfach bereits beschäftigt, allein minder stets ihrer nächsten und ausgesprochenen Bestimmung zufolge, als indem sie uns Quellen waren, um aus ihnen Belehrung über die besonderen Kunstbestrebungen jener Meister zu schöpfen. In einzelnen Fällen hat auch wohl beides, als untrennbar, geschehen können, und da wird es nun hinreichen, in allgemeinen Zügen, zusammenfassend, an das Gesagte zu erinnern, es übersichtlich zusammenzustellen. In den meisten dagegen, und namentlich bei den kirchlichen Sammlungen, welche Singweisen und Tonsätze mehrer Meister enthalten, war es bisher nicht möglich. Über sie, die uns bisher nur Quellen für einzelne, hervorragende Tonkünstler waren, deren Gesammtinhalt uns noch nicht beschäftigen konnte, werden wir nun, eben wie über die einfachen geistlichen Melodieenbücher dieses Zeitraumes, im Zusammenhange ausführlicher berichten. Wir ordnen diesen Bericht, wie unseren früheren, gleichartigen, nach den Landschaften Deutschlands, in denen die evangelische Kirche die herrschende geworden war, mit den bedeutenderen beginnend, und hier wie überall, der Zeitfolge uns anschließend; dann aber, wie die Anknüpfungspunkte sich finden werden, welche entweder Nachbarschaft oder innere Beziehungen darbieten, zu den übrigen fortgehend. Hienach werden Brandenburg-Preußen, und das churfürstliche Sachsen uns zunächst zu beschäftigen haben.

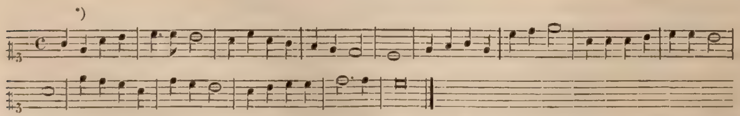
Über die kirchlichen Melodieenbücher Brandenburgs und Preußens im 17ten Jahrhunderte haben wir bei Gelegenheit der Berliner geistlichen Sänger und der Preußischen Tonschule bereits das Wichtigste zu sagen Gelegenheit gehabt, und es kann also genügen den wesentlichen Inhalt unseres Berichtes in gedrängter Übersicht zu wiederholen.

Die Reihe der für die Brandenburgischen Lande bestimmten kirchlichen Melodieenbücher des siebzehnten Jahrhunderts, zu denen wir die des Bartholomäus Gese von 1601 und 1605 hier nicht rechnen, knüpft sich an das Gesangbuch, das Johann Crüger um das Jahr 1640 bei der Wittwe Georg Runge's zu Berlin herausgab; unter dem Titel eines „vollkömmlichen Gesangbuches Augsburgischer Confession" es für die Kirchen der Chur- und Mark Brandenburg ausdrücklich bestimmend, vornehmlich für die der Residenzstädte Berlin und Cölln. An Umfang erreichte es nicht die bedeutenderen Bücher dieser Art, die im sechzehnten Jahrhunderte erschienen; es giebt nur 248 Lieder und 137 Melodieen, allein diese in vierstimmigem Tonsatze; 21 davon mit den Anfangsbuchstaben des Tauf- und Geschlechtsnamens seines Herausgebers, J. C. bezeichnet. An Melodieen vermehrt, doch nur in dem Sinne, solche zu geben, folgte diesem Buche ein zweites 9 Jahre später, 1649, in Leipzig gedruckt, zu Berlin bei Daniel Reichel verlegt; seiner Bestimmung zufolge: „Geistliche Kirchenmelodieen" genannt. Es gab deren 161, 52 in 4stimmigem, unbegleiteten Tonsatze, 109 unter Begleitung zweier Geigen oder Zinken. Die dritte von Crüger zufolge höherer Veranlassung besorgte Sammlung geistlicher Lieder und Singweisen, vier Jahre nach seiner zweiten, 1653, bei Christoph Runge in Berlin gedruckt, sollte, von dieser darin abweichend, mehr wiederum ein Liederbuch seyn, und nur das Nothwendigste an Melodieen enthalten. Ihre vollständige Aufschrift lautet: „D. Luthers und anderer vornehmen, geistreichen und gelehrten Männer geistliche Lieder und Psalmen, Auf sonderbaren, Ihrer Churfürstlichen Durchlaucht zu Brandenburg, meiner gnädigsten Churfürstin und Frauen gnädigsten Befehl, zur Erweckung mehrer Andacht bei frommen Herzen, zusammen getragen. Darin die fremde, und zum Theil annoch unbekannte Lieder mit ihren nothwendigen Melodieen versehen." Dem

Sinne zufolge, in welchem dieses Buch zusammengestellt war, erhalten wir mit ihm keine vierstimmigen Tonsätze, ja, nicht einmahl die Grundstimme zu den mitgetheilten Melodieen, sondern diese allein, wie in den ältesten Melodieenbüchern des sechzehnten Jahrhunderts. Auch darf es uns nicht befremden, bei vermehrter Anzahl der Lieder — es sind deren hier 375, 127 mehr als um 1640 — dennoch an Singweisen nur 92 zu erhalten, 45 weniger als damahls, 69 minder als vier Jahre zuvor, denn es sollten die fremden und neuen, noch nicht allgemein verbreiteten, allein gegeben werden. Daher sind bekannte Melodieen über den Liedern, die nach ihnen gesungen werden sollten, nur angezeigt, nicht beigefügt, und wenn sie ihnen eigends angehörten, nur die Bemerkung, daß dieses der Fall, oder daß sie gebräuchliche seien, hinzugesetzt. Sieben und dreißig der mitgetheilten Singweisen tragen hier Crügers Namenszeichen, doch mangelt es wieder anderen, die in späteren Ausgaben damit ausdrücklich versehen sind; so selbst der schönen Melodie des Liedes „Jesus meine Zuversicht" die freilich hier auch nicht in der späteren Fassung erscheint, in der sie kirchlich wurde, doch in einer ähnlichen, die ohne Wiederholung bei dem zweiten Stollen des Aufgesanges, jeder Zeile des Ganzen in eigenthümlicher Wendung sich anschließt*).

Eine Vermehrung an Singweisen bei einiger Verminderung der Lieder zeigt uns das, vier und fünf Jahr später (1657, 58) dem eben besprochenen folgende Gesangbuch Crügers, unter ähnlichem Titel. Hier tritt wiederum die Absicht hervor, ein Melodieenbuch nicht nur, sondern auch ein vierstimmiges zu geben, ja, die bedeutendern Singweisen durch begleitende Instrumente zu schmücken. Zu 319 Liedern erhalten wir 184 Melodieen; zwölf durch 4 bis 5 Posaunen begleitete, 93 durch zwei Geigen oder Zinken und den Baß; die übrigen für reinen, vierstimmigen Gesang bestimmt. Crügers Tonsatz haben wir früher schon besprochen, und es ist hier dabei nicht ferner zu verweilen. Gleichzeitig mit diesem Werke erschien seine praxis pietatis melica, ein Werk, dessen schnell einander folgende Ausgaben von dem großen Beifall zeugen den es im Norden und Süden Deutschlands als eines der vollständigsten und inhaltsreichsten Gesang- und Melodieenbücher gefunden hatte. Christoph Runge in Berlin, Balthasar Christoph Wust zu Frankfurt am Main, beide, ihren Versicherungen zufolge, rechtmäßige Eigenthümer desselben, als die von Crüger selbst ihre Rechte herleiteten, verbreiteten es, jener dort, dieser hier; der letzte, so viel ich finden können, bis 1680, der erste im siebzehnten Jahrhunderte bis 1690, in vier und zwanzig Ausgaben, von denen die letzte 1220 Lieder mit 387 Melodieen giebt. Ja, noch bis in das folgende Jahrhundert hinein sahen die Erben dieses rüstigen Verlegers ihre Bemühungen um dieses schätzbare Buch mit Erfolge gekrönt: sie gaben um 1733 die 43ste Auflage desselben, die nun 1316 Lieder enthielt, mehr als das Fünffache desjenigen, was in dem,

*)



Es könnte die Vermuthung entstehen, die Urheberin des Liedes, Henriette Luise von Oranien, Gemahlin des Churfürsten Friedrich Wilhelm des Großen von Brandenburg, habe auch die Melodie zu demselben gesungen, und sie sei in sofern nur als Crügers zu betrachten, als er derselben ihre spätere Form gegeben habe. Zu entscheiden ist darüber nicht, weshalb denn auch jene bloße Vermuthung hieher verwiesen ist.

97 Jahre zuvor erschienenen ersten Gesangbuche Crügers, der Grundlage aller späteren, hatte gegeben werden können.

Was Preußen betrift, so scheinen für diesen Theil der Brandenburgischen Lande die um 1634 durch Johann Stobäus herausgegebenen theils von ihm (44) theils seinem Lehrer Johann Eccard (57) herrührenden 102 Tonsätze über 101 kirchliche Singweisen, deren wir bei Gelegenheit der Preußischen Tonschule ausführlich gedachten, das Hauptmelodieenbuch des siebzehnten Jahrhunderts geblieben zu seyn. Auch dürfen wir einen Theil der später (1642, 43) wieder herausgegebenen Festlieder beider Meister hieher rechnen, weil auch von deren Melodieen einige in den Kirchen Preußens Eingang fanden, und von dort aus selbst über Deutschland sich verbreiteten. Das Preußische Gesangbuch von 1650, das namentlich über die kirchliche Geltung dieser Festlieder uns unterrichtet, giebt keine Singweisen, und erscheint nur im Zusammenhange mit beiden Sammlungen uns hier von Bedeutung; wir besprachen es schon zuvor, und begnügen uns deshalb, im Vorübergehen auf das früher Gesagte hinzuweisen. Eines anderen geistlichen Gesangbuches, das zugleich ein reichhaltiges Melodieenbuch ist, haben wir indeß hier zu gedenken, weil es von einem Preußen herausgegeben ist, wenn es auch nicht in Preußen selbst erschien, noch bei dem ersten Anblicke für das Vaterland des Herausgebers bestimmt zu seyn scheint; mindestens mangelt ihm ein jeder ausdrücklicher Fingerzeig auf eine solche Bestimmung. Zugleich hängt dasselbe äußerlich mit Crügers praxis pietatis melica zusammen, und der Bericht darüber findet deshalb hier seine angemessenste Stelle.

Im Jahre 1668 gab Christoph Balthasar Wust, der nur zwei Jahre zuvor die 3te Auflage der praxis pietatis melica seines Verlages hatte ausgehen lassen, unter gleichem Titel, und unter des, damahls schon mehre Jahre heimgegangenen Crügers Namen, ein Werk heraus, das auf die früheren Auflagen durch eine Zahl nicht zurückwies, sondern nur folgende nähere Bezeichnung enthielt: „Ordentlich zusammengebracht, und zur Beförderung des sowohl Kirchen= als Privat=Gottesdienstes mit bishero gebräuchlichen und vielen schönen Melodeyen neben dazu gehörigem Fundament verfertigt; auch über vorige Editiones mit etlichen hundert schönen trostreichen Gesängen vermehret und verbessert von Peter Sohren, bestalltem Schul= und Rechenmeister der Christlichen Gemeine zum heiligen Leichnam in Königlicher Stadt Elbing in Preußen." Dieser **Peter Sohr**, von dem wir außer der Nachricht die das Titelblatt dieses Werkes von seinen Verhältnissen giebt, keine andere finden, war hienach der eigentliche Herausgeber, ja, was die Melodeyen betrift, wie wir bald sehen werden, der Haupturheber desselben. Er hatte es, wie seine kurze Vorrede bezeugt, „anfangs für sich selbsten, seinen Gott damit zu ehren, und zu Ergötzung seiner Seelen täglich zu gebrauchen, zusammengeschrieben", und es dann auf vielfältiges Nachsuchen, seinem Nächsten damit zu dienen, herausgegeben. Der Verleger aber hatte es dem Senior und sämmtlichen evangelischen Predigern der Christlichen Gemeine zu Frankfurt am Main vorgelegt, um ein Urtheil darüber abzugeben, und, bei gehofter Billigung des Unternehmens, dasselbe zu empfehlen. Beides war in einem offenen Schreiben vom 18. Februar 1668 geschehen, das dem Buche vorgedruckt ist, worin dasselbe denn lediglich als eine neue Auflage der Crügerischen praxis pietatis betrachtet, und des gegenwärtigen Herausgebers nur nebenher gedacht wird; der Verleger aber wegen des Fleißes und der Arbeit die er zuvor auf Herausgabe der lutherischen Bibel, nutzbarer theologischer Bücher, christlicher Gesangbücher, und nun auch des gegenwärtigen, das von gottliebenden Herzen mit Trost und Freude gebraucht werden möge, Lobeserhebun=

gen empfängt. Und doch sind die Bemühungen Sohrs um dieses Werk nicht geringe, ja, sie übertreffen bei weitem den Beitrag, den Crüger für dasselbe geliefert hatte. Er giebt zu 888 Liedern 354 Singweisen, mit beziffertem Basse, von denen mehr als die Hälfte, deren 202, ihm angehören, und durch sein Namenszeichen, P. S., kenntlich gemacht sind; wogegen nur wenig mehr als ein Fünftheil dieser Anzahl, 41, von Crüger herrühren, und durch J. C. bezeichnet sind. Daneben enthält aber seine Sammlung noch 20 Melodieen von Sängern der Preußischen Tonschule; vier von Eccard, deren Haupte, sieben von Stobäus, fünf von Johann Weichmann, vier von Heinrich Albert; die der ersten beiden Meister aus ihren Festliedern, die der andern theils aus einzelnen Drucken, theils aus den Arien des zuletztgenannten entlehnt*). Endlich finden wir 41 Singweisen die aus Rists Sängerkreise stammen: 22 von Johann Schop, meist zu Rists himmlischen Liedern; drei von Hammerschmidt; neun von Heinrich Scheidemann, bis auf eine einzige, seinen ganzen Antheil an den Melodieen des „sonderbaren Buches himmlischer Lieder"; fünf von Thomas Selle, und zwei von Jacob Schulze; und auch Heinrich Schütz hat eine einzelne beigesteuert, die zu Dr. Cornelius Beckers Psalmliede: „Ich heb' mein' Augen sehnlich auf." Rechnen wir nun Peter Sohr, wie wir es schon müssen, zu der Preußischen Tonschule, obgleich uns keine Tonsätze von ihm vorliegen, an denen wir prüfen könnten, ob er auch im Sinn und Geiste des Tonsatzes ihr angehöre, so überwiegen die aus dieser Schule stammenden Weisen (222 im Ganzen) bei weitem die des berühmten Berliner Sängers, und

---

*) I. Von Eccard finden wir seine Melodieen zu folgenden Liedern:

1) Freu dich du werthe Christenheit ꝛc. von Peter Hagen
2) Zu dieser österlichen Zeit
3) Der heilig' Geist vom Himmel kam } von Ludwig Helmbold
4) Der Zacharias ganz verstummt

auch steht hier über dem — etwas veränderten — Liede Helmbolds (Nr. 354) „Übers Gebirg Maria geht" die Anweisung: „In der Melodie Eccardi, Motetten-Art (aus den Festliedern) oder" ꝛc. wo denn eine neue Weise Sohrs dazu folgt.

II. Von Stobäus:

1) Macht hoch die Thür ꝛc.
2) Im finstern Stall ꝛc. } von Georg Weissel
3) Der Herr fährt auf mit Lobgesang
4) Nun laßt uns mit den Engelein ꝛc. von Peter Hagen
5) Komm heil'ger Geist, dein Hilf uns leist ꝛc. von Valentin Thilo
6) Du siehest Mensch, wie fort und fort ꝛc. von Simon Dach
7) Die Wahrheit kann nicht lügen (eines unbekannten Dichters)

III. Von Heinrich Albert zu Simon Dachs Liedern:

1) Ich steh in Angst und Pein ꝛc.
2) Ich bin ja Herr in deiner Macht ꝛc.;   und zu seinen eigenen:
3) Mein Dankopfer, Herr ich bringe ꝛc.
4) Gott des Himmels und der Erden ꝛc.

und, eben wie zuvor bei den Eccardschen Melodieen erwähnt ist, über dem 956sten Liede, das Robert Roberthin angehört: „Wer sein Wesen überlegt, und bedachtsam zählet", den Vermerk: „Wie es Albertus in seinen Arien gesetzt. Oder ꝛc. wo dann Sohrs neue Melodie folgt.

IV. Von Johann Weichmann zu Theodor Wolders Liedern:

1) Nun sind mir entgangen ꝛc.
2) Die güldne Sonne kommt hervor ꝛc.
3) Gottlob der Tag ist glücklich nun vollendet ꝛc.;   und zu Johann Franke's:
4) O Traurigkeit, o Herzenssehnen
5) Mein Herz, du sollt den Herren billig preisen ꝛc.

das Werk mag kaum mehr nach dessen Namen genannt werden können. Der Herausgeber selbst empfand das Verfahren des Verlegers, durch das sein Name so sehr in Schatten gestellt worden war, sehr übel, und äußerte sich darüber nicht ohne Bitterkeit in einer von ihm nun bei einem anderen Verleger, funfzehn Jahr später, unter einem neuen Titel veranstalteten, und beträchtlich vermehrten Ausgabe. Das Buch war nun, in seiner vollständigen Aufschrift, genannt: „Musikalischer Vorschmack der jauchzenden Seelen im ewigen Leben. Das ist: Neu außgefärtigtes, vollständiges, und mit Fleiß durchsehenes, nützliches Evangelisch-Lutherisches Gesang-Buch, darinnen Herrn D. Lutheri und aller andern Geistreichen Gottseeligen, Alten als Neuen Lehrer wohlgesetzte Gesänge, an der Zahl über 1100 Texten, in richtiger Ordnung befindlich, und mit Discant und Baß überzeichnet. Allen Christlichen Herzen zu sonderem Gebrauch, in Freud' und Traurigkeit, in den Kirchen und zu Hause, sich damit aufzurichten, zu Gut, mit allem Fleiß verfasset, neben dreyen nützlichen Registern, einem Anhange Fest- und Sonntäglicher Collecten durchs ganze Jahr, und einem schönen Gebet-Buch, Ans Licht gegeben, auch mit 32 Schriftmäßigen Sinn-Bildern bezieret von Peter Sohren, bestalltem Cantore und Organisten der Evangelischen Christlichen Gemeine zum H. Leichnam in Elbing. Hamburg, in Verlegung Heinrich Völckers. Ratzeburg gedruckt bei Niclas Nissen, Anno 1683. Der Verlag dieses Werkes war demnach vom Südwesten Deutschlands auf den äußersten Nordwesten übergegangen. Was Sohr ursprünglich bewogen habe, dasselbe nicht in seinem Vaterlande Preußen, namentlich dem Brandenburgischen Theile desselben herauszugeben, wozu freilich sein Wohnort damahls nicht gehörte, sondern zu dem polnischen oder königlichen, wissen wir nicht; denn nach dem zuvor Gesagten werden wir doch annehmen müssen, daß es vor Allem den Bedürfnissen dieses Landes entgegenkommen sollte, und wir werden es in seiner früheren Ausgabe kaum ein Frankfurter Gesangbuch deshalb nennen dürfen, weil es von einer Empfehlung des dortigen evangelischen Ministeriums begleitet ist, noch ein Hamburger, weil sein späterer Verleger durch eine Widmung vom ersten Juli 1683 es dem Rathe, den Oberalten und Cämmereybürgern jener Reichs- und Hansestadt zugeeignet hat, geschweige denn ein Ratzeburger nach dem letzten Druckorte. Die Veranlassung zu der Wahl beider Verlagsorte können wir darin nur vermuthen, daß von dort aus eine größere Verbreitung des Buches im deutschen Buchhandel zu erwarten war, als von einem Orte des entfernteren Preußens, daß die Sammlung überhaupt, ihrem Inhalte zufolge, auch zum allgemeinen Gesangbuche geeignet schien, für den Herausgeber also auf diesem Wege größere Vortheile, für das Werk selbst eine umfassendere Förderung in Hofnung standen. Es ist auch ganz erklärlich, daß der frühere Verleger es angemessener fand, dem Buche einen Titel von bewährtem Klange, und den Namen eines allgekannten und berühmten Meisters voranzustellen, als den bis dahin unbekannten des Elbinger Rechen- und Schulmeisters, der ihm keinen bedeutenden Absatz zu sichern schien. In seinem auch hier nur kurzem Vorworte läßt Sohr darüber sich folgendergestalt aus: Er habe, sagt er, vor zehn und mehr Jahren ein vollständiges Gesangbuch von 888 Liedern dem Drucke übergeben. Nun seien aber dessen Melodieen „ihm so gar tunckel, daß er selbsten sich ihrer nicht gebrauchen könne" — womit er wohl auf den, in der That sehr schlechten Notendruck der älteren Ausgabe zielt, der einzelne Melodieen völlig unerkennbar macht — auch seien ihm seitdem so viel schöne Texte zugekommen, daß er es nun bis auf 1117 Lieder habe vermehren können. Daß er es jetzt an einem anderen Orte herausgebe als zuvor, dürfe nicht Wunder nehmen. Er sei nicht Willens, Vermehrer der Arbeit eines Anderen zu seyn.

Man habe, ohnerachtet sein Name auf dem Titel stehe, sein (früheres) Gesangbuch doch Crügers genannt. Das möge es bleiben, er wolle sich dessen nicht mehr annehmen; dieses (jetzige) aber solle Sohrens seyn, und der Christ-treugesinnte Leser werde seine großen Ursachen hieraus günstig vermerken können, und ihn sowohl entschuldigt halten, als anderweit entschuldigen, wenn er von Andern aus Unwissenheit, oder auch Bosheit afterredet werde. — In keinem Falle dürfen wir hienach dieses Buch mit zu den fortlaufenden Ausgaben der Crügerischen praxis pietatis melica rechnen, in deren Kreis selbst sein früherer, süddeutscher Verleger, obgleich er dieses Namens sich bedient, es nicht zu stellen, und mit ihnen zu zählen gewagt hat; höchstens können wir es einen preußischen Nebenzweig derselben nennen, der, obwohl im Auslande gezeitigt, doch für die dortige Gegend zuletzt Selbständigkeit gewonnen hat, und wohl das letzte Melodieenbuch des siebzehnten Jahrhunderts ist, dem wir den Namen eines preußischen beilegen dürfen. Die zwei und dreißig schriftmäßigen Sinnbilder — allegorische Kupferblätter — mit denen es der Herausgeber in der späteren Auflage geschmückt hat, gereichen ihm zu keiner großen Zierde; im Geiste und Sinne gleichen sie völlig Dilherrs Emblemen zu seinen Epistolisch-Evangelischen Berichten, nur daß sie um Vieles schlechter ausgeführt, zum Theil von höchster Geschmacklosigkeit sind. Das Ganze zerfällt in 42 Capitel, welche sechzehn Haupttheilen untergeordnet sind. Deren erster umfaßt in vierzehn Capiteln die Festgesänge — 376 Lieder, also in diesem Abschnitte allein schon eines mehr als der Gesammtinhalt des dritten Crügerischen Gesangbuches von 1653 betrug; — der zweite in sechs Capiteln die Katechismuslieder, der dritte in eben so vielen die Gebetlieder; jeder der folgenden Theile, mit alleiniger Ausnahme der Zeit-, Tisch-, Sterbelieder, und der Gesänge vom jüngsten Tage, umfaßt nur ein einziges Capitel. In dem elften Theile (dem 34sten Capitel) sind die Psalmlieder begriffen, vier und vierzig an der Zahl, doch nur diejenigen, die unter die übrigen Abschnitte sich nicht wohl vertheilen ließen, denn auch in diesen finden wir mehre Psalmgesänge, so daß dieser ihnen eigends gewidmete Theil des Ganzen nicht ihren Gesammtumfang darstellt.

Sohr giebt zu den 1117 Liedern dieser späteren Ausgabe 430 Melodieen, 76 mehr als die frühere enthielt; doch ist zu bemerken, daß in jener vier Liedern, die um 1668 mit eigenen Singweisen des Herausgebers erschienen waren, nunmehr keine wieder beigefügt, sechs Lieder aber mit ihren von Sohr herrührenden Melodieen gänzlich ausgeschieden sind. Die Anzahl der aufgenommenen Singweisen Eccards und Stobäus' ist dieselbe geblieben; denen Alberts und Johann Weichmanns ist je eine hinzugetreten: die zu jenes ersten eigenem Liede: „O Christe Schutzherr deiner Glieder", von ihm erfundene, und die für J. Franke's Lied über den 148sten Psalm: „Ihr Himmel, lobt des Herren Macht" von diesem letzten gesungene. Den Melodieen Crügers ist eine hinzugetreten, die zu dem Liede Johann Herrmann Scheins: „O Mensch, willt du vor Gott bestehn", das erst hier unter die Katechismuslieder aufgenommen ist (Nr. 382); die der meisten Glieder des Ristschen Sängerkreises, Thomas Selle, Andreas Hammerschmidt, Jacob Schulze, sind der Anzahl nach gleich geblieben, nur von Heinrich Scheidemann ist nun auch die des Ristschen Himmelsliedes: „Wie magst du dich so kränken" ꝛc. aufgenommen, die in der früheren Ausgabe, wo dieses Lied auf den Ton: „Der Tag hat sich geneiget" verwiesen war, fehlte, wogegen statt Johann Schops Weise zu dem Liede: „O Ewigkeit du Donnerwort" eine andre von Tobias Zeuschner dazu gesungene gegeben wird, so daß der Melodieen jenes ersten Meisters nur ein und zwanzig bleiben. Eine ganz neue Zuthat sind

zehn Singweisen des Rostocker Organisten Nicolaus Hasse, von denen neun aus Dr. Heinrich Müllers geistlicher Seelenmusik entlehnt sind, die wir später werden kennen lernen, wo indeß nur sechs davon mit dem Namenszeichen dieses Tonkünstlers versehen sind. Der Melodieen Sohrs sind nunmehr 238; den übrigen fehlt jede Bezeichnung, ihre Urheber sind daher ungewiß.

Dieses Melodieenbuch hat mit den späteren des 17ten Jahrhunderts das gemein, daß die altherkömmlichen, allbekannten Singweisen nicht mit aufgenommen sind, sondern nur auf sie verwiesen, und selten nur eine der weniger bekannten Melodieen früherer Zeit gegeben wird. Die hier mitgetheilten Zahlen sind also nur in sofern richtige, als der Umfang der in Tonzeichen beigefügten, also der neueren, seit dem Ausgange des 16ten Jahrhunderts bis zum Erscheinen des Buches entstandnen Singweisen dadurch ausgedrückt wird. Diese aber sind es vornehmlich, mit denen wir uns hier beschäftigen. Vergleichen wir deren Zahl, wie die eben besprochene spätere Ausgabe des Sohrschen Gesangbuches sie uns zeigt, (430), mit der höchsten, die wir in den Melodieenbüchern des 16ten Jahrhunderts antrafen — in dem Frankfurter Gesangbuche von 1569, wo sie bis auf 200 gestiegen war, — so ergiebt sich, daß der Melodieenschatz der evangelischen Kirche etwas mehr als hundert Jahre später eine Bereicherung über das Doppelte Desjenigen hinaus genommen hatte, dessen sie zuvor sich erfreuen durfte; ein Umfang, den wir ohne einen bedeutenden Irrthum zu fürchten, wohl als allgemeinen Maaßstab anlegen dürfen, wenn er durch gleichzeitige mehrstimmige Melodieenbücher, die ältere und neuere Weisen enthalten, — wie die praxis pietatis melica von 1690, und das Vopeliussche Gesangbuch von 1682, das wir später werden kennen lernen — auch nicht gänzlich bestätigt wird. Zwischen einfachen und mehrstimmigen Sammlungen dieser Art findet sich immer der Unterschied, daß diese letzten gewöhnlich auf eine engere Auswahl sich beschränken, weil der Tonsatz mehr Arbeit, ja, selbst die Prüfung bereits vorhandener Sätze größeren Zeitaufwand erheischt, wogegen die Zusammenstellung einfacher Melodieen leichter und müheloser zu bewirken ist, also nicht in gleichem Maaße beschränkt zu werden braucht.

Daß die so bedeutende Anzahl der Melodieen Sohr's, die unsre Sammlung enthält, nur ihrem kleinsten Theile nach im evangelischen Kirchengesange heimisch geblieben seyn werde, ist, eben ihres großen Umfangs wegen, leicht zu erachten. Haben wir doch schon in früheren Fällen gefunden, selbst bei hervorragenden Meistern, wie Heinrich Schütz, daß dem in so reicher Fülle, und in kurzer Zeit Hervorgebrachten meist jene frische Innigkeit fehle, die allein dem lebendig aus der schaffenden Kraft Hervorgequollenen eignet, und darum in den Gemüthern Aller anklingt. Sohr hat in seinem Gesang- und Melodieenbuche sich den ersten geistlichen Dichtern seiner Zeit gesellt: Paul Gerhard, Simon Dach, Rist, Weissel, Harsdörfer und Anderen; er ist gegen die ausgezeichnetsten Sänger unter den Mitlebenden in die Schranken getreten, gegen Eccard, Stobäus, Crüger und einige Glieder des Ristschen Sängerkreises; er hat, auch wo es nicht galt, Singweisen umzuformen, die einer kunstreicheren Durchführung angehörten, und von ihr nicht zu trennen waren, neue dergleichen an die Stelle solcher gesetzt, die bereits allgemeinen Anklang gefunden hatten, nur, weil sie ihm nicht genügten, und er sie überbieten zu können meinte. Es ist ihm damit in den wenigsten Fällen gelungen, und zwölf seiner Melodieen allein finden wir gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts — in Königs harmonischem Liederschatze, 1738 — noch als gebräuchliche aufbewahrt. Zwei davon sind bestimmt, an die Stelle von Melodieen Eccards zu Liedern Ludwig Helmbolds zu treten, deren eines

für das Fest der Heimsuchung gedichtet ist, (Übers Gebirg Maria geht) das andere für die Leidenswoche (Im Garten leidet Christus Noth). So treflich, vor vielen ausgezeichnet, nun auch Eccards Behandlungen eben dieser Lieder sind, so müssen wir doch gestehen, daß deren Grundmelodieen mehr für den Kunstgesang, als den der Gemeine geeignet, ja, daß sie mit ihren Tonsätzen so lebendig verwachsen sind, daß kaum der Gedanke entstehen kann, sie von ihnen abzulösen. Sollten die Lieder also dem allgemeinen Kirchengesange erhalten bleiben, so war es schon nöthig, neue Singweisen für sie zu geben, und insofern wird man Sohr nicht tadeln dürfen. Allein freilich hätte eine gleiche Überzeugung ihn auch abhalten sollen, die (wenn auch zusammengedrängten) Oberstimmen der Tonsätze Eccards in seinen Festgesängen für Helmbolds Lieder: „Zu dieser österlichen Zeit", „Der heilig' Geist vom Himmel kam", „Der Zacharias ganz verstummt" als Melodieen für den Gemeinegesang zu geben, wozu sie nicht geeignet sind, obgleich man eingestehen darf, daß unser Sammler mit Geschick den Theil derselben erkannt und zusammengestellt habe, der die Grundlage der Tonbilder des älteren Meisters darstellt. Es wird ohne Zweifel aus Verehrung für denselben geschehen seyn, daß Sohr von dem Seinigen auch für allgemeinen kirchlichen Gebrauch, was nur irgend möglich war, zu erhalten suchte, allein er hat sich hier getäuscht, da nicht Alles für eine gewisse Bestimmung Vortrefliche auch jeder andern dienen kann. Für Weissels Pfingstlied „Ich will gießen aus" rc. das bei Stobäus in einem 8stimmig = zweichörigen, motettenhaften Satze erscheint, giebt er dagegen, und mit Recht, wiederum eine neue Melodie. Die 9 übrigen Lieder, deren von ihm herrührende Singweisen bis in das folgende Jahrhundert hinüberreichten, sind zwei von Simon Dach: „Jemehr wir Jahre zählen", und „Herr du thust was dir gefällt;" eines von Paul Gerhard: „Du liebe Unschuld du"; eines von Harsdörfer: „Lieblicher Jesu, herzliche Wonne"; eines von Justus Gesenius, hier mit L. B. bezeichnet: „Wenn mich die Sünden kränken"; eines von G. W. Sacer: „Ach stirbt denn so mein allerliebstes Leben"; eines von G. S. Vorberg: „Ich Erde, was erkühn' ich mich"; ein eigenes: „Nun ade, du Weltgetümmel"; endlich eines ohne Namensbezeichnung: „Du willst, mein Heiland, daß ich sei ein Baum, der gute Früchte träget." Diese Melodieen, wie alle von Sohr herstammenden, entbehren nicht einer gewissen Lebendigkeit, die jedoch an das Arienhafte streift, und durch öfteren Wechsel des Taktes noch mehr dieses Gepräge erhält. Von den kirchlichen Tonarten finden wir keine Spur, doch erscheint nicht selten, und mit Glück, rhythmischer Wechsel. Alles Mannichfaltige indeß, so weit es sich nur thun ließ, und, sofern nicht daktylische Zeilen die Beibehaltung des dreitheiligen Taktes erheischten, auch diesen, hat König ihnen abgestreift, damit aber auch jedes Eigenthümliche; durch bloßes Ausscheiden und Vereinfachen hat er, wie sich denken läßt, kirchliche Würde ihnen da nicht geben können, wo sie ihnen gebrach. In Choralbüchern des gegenwärtigen Jahrhunderts, so viel ich deren kenne, habe ich keine dieser Melodieen angetroffen.

Die Melodieenbücher Chursachsens im siebzehnten Jahrhundert zu denen wir nunmehr uns wenden, stehen an Bedeutung den Brandenburg-Preußischen nicht nach, während sie um Vieles zahlreicher sind als diese. Wir beginnen mit denen, die in Dresden erschienen, deren ganze Reihe sich dem gegen das Ende des vorangehenden Jahrhunderts (1593) daselbst durch Martin Mirus und Matthäus Trage bei dem Hofbuchdrucker Gimel Bergen herausgegebenen Gesangbuche anschließt. Noch im sechzehnten Jahrhunderte, um 1597, war ein um nur Weniges vermehrter Wiederabdruck desselben erschienen; schon um Einiges erweitert war ein zweiter, der in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, um 1625, diesem ersten nachfolgte, unter dem Titel:

„Gesangbuch Christlicher Psalmen und Kirchen=Lieder Herrn D. Martini Luthers und anderer Gottseeliger Lehrer und frommen Christen, theils mit den Noten und ihren rechten Melodeyen gesetzt, wie sie in der Churfürstlich Sächsischen Schloßkirchen in Dreßden gesungen werden. Itzo aufs Neue revidirt, nach der Jahrzeit und Herrn Lutheri Catechismo fein ordentlich zugerichtet, und mit vielen augirt und verbessert, allen Christlichen Hausvätern und Hausmüttern sowohl in Häusern als in Kirchen und Schulen sehr nützlich zu singen ꝛc. Gedruckt zu Dreßden durch Gimel Bergen, Typograph: Elect:, in Verlegung Andreä Krügers, Buchhändlers daselbsten, MDCXXV.“ Der Lieder sind hier im Ganzen 35 mehr, als 1593; zwar sind deren 40 hinzugekommen, von den früheren jedoch wiederum 5, meist lateinische Gesänge, ausgeschieden, so daß die Gesammtzahl aller, um 1593, 241, jetzt, nach 33 Jahren, 276 beträgt. An Melodieen aber ist das Buch nicht bedeutend vermehrt, die hinzugekommenen Lieder haben nur 10 Singweisen mitgebracht, streng genommen nur neun, da die bekannte schöne, aus weltlichem Gesange stammende Melodie des Liedes: „Herzlich thut mich verlangen“ zu dem Liede: „Ach Herr, mich armen Sünder“ sich wiederholt. Der den Psalmliedern zuvor gegönnte besondere Abschnitt fehlt hier ganz, sie sind, ihrem Inhalte nach, unter die übrigen mit eingeordnet.

Ein und dreißig Jahre später, um 1656, erschien, im Druck und Verlag der Brüder Christian und Melchior Berg, Churfürstlich sächsischer Hofbuchdrucker, die vierte Auflage des besprochenen Gesangbuchs; denn Wiederabdruck ist dieselbe kaum zu nennen, da die Mehrzahl der Lieder, und ein beträchtlicher Theil der Melodieen ganz neue sind. Nun erst wird ihm der Name eines Dreßdenschen Gesangbuches gegeben; und auf seinem Titel, der sonst dem der früheren Ausgaben übereinstimmt, mit Recht bemerkt, daß es „mit etlichen hundert Liedern über den vorigen Gesängen vermehrt und verbessert“ sei. Denn der Lieder sind nunmehr im Ganzen 684, durch 39 Abschnitte vertheilte, während um 1593 nur 241 unter deren 28 geordnet waren. Namentlich haben die Unterabtheilungen der Festlieder eine Vermehrung erfahren; die früher nicht vorhandenen „von der Beschneidung, der Offenbarung Christi, den unschuldigen Kindlein, der Flucht und der Wiederkehr von Ägypten, der Opferung Christi ꝛc.“ sind jetzt neu hinzugekommen, auch sind alle etwas anders geordnet. Allein auch in dieser Ausgabe fehlt nun der besondere, den Psalmliedern sonst gewidmete Abschnitt, und dieselben sind, wie 1625, unter die übrigen vertheilt. Seit diesem letzten Jahre war Johann Herrmann Scheins Cantional (1627) erschienen; drei Gesang= und Melodieenbücher Crügers, um 1640, 1649, 1653; sechs der Ristschen Sammlungen geistlicher Lieder; Johann Heermanns Haus= und Herzensmusik, und andere Bücher dieser Art; alle diese finden wir nun hier ausgebeutet, und so durch Lieder Scheins, Paul Gerhards, Johann Franke's, Heermanns, Rists, Georg Weissels, Hagens ꝛc. unser Gesangbuch in eben dem Maaße bereichert als neu geschmückt. Bei seinem früheren Erscheinen (1593) durften wir es auf das Bapstsche von 1545 gegründet nennen, und obwohl seitdem bis 1625 erweitert, trug es doch immer noch die Farbe älterer Zeit; jetzt war die neue, geistliche Dichtung, der neue kirchliche Gesang, in dasselbe eingedrungen, ja, jene nahm dort nun den bedeutendsten Raum ein, und so verschwand allgemach jene frühere Färbung, selbst die bisherige Anordnung. Es besaß nun in der That jenen zweiten Theil, der am Ende der Ausgabe von 1593, unter dem Sprüchwort „Eile mit Weile“ durch das Schlußwort „Ende des ersten Theiles dieses Gesangbuches“ verheißen war, ja, eine Fortsetzung, die seinen ursprünglichen Umfang um Vieles übertraf. Allein das Neue war dem

Alten durchaus einverleibt, davon umschlossen, ein Ganzes damit geworden, und die Verheißung hatte sich demnach, wenn auch nicht dem Buchstaben, doch dem Sinne nach erfüllt. Daß Einiges von dem Ältern, als außer Gebrauch gekommen, beseitigt war, bemerkten wir bereits bei der Ausgabe von 1625; diese enthielt auch schon nicht mehr jene beiden, als Zugabe mitgetheilten vierstimmigen Tonsätze über die Lieder: „Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich" und: „O Gottes Lamm unschuldig", die denn auch 1656 nicht wieder aufgenommen sind. An neu hinzugekommenen Melodieen erscheinen besonders einige von Johann Herrmann Schein und Matthäus Apelles von Löwenstern zu eigenen, von Johann Schop zu Rists Dichtungen, zumahl aber 24 von Johann Crüger zu Liedern Rists, Paul Gerhards, Johann Franke's, Heermanns, Weissels, Hagens, als eine werthvolle Gabe, Melodieen, die wir bereits in früher besprochenen geistlichen Singebüchern kennen lernten. Doch ist es merkwürdig, daß unser Gesangbuch, so weit meine Forschung reicht, als erste Quelle von 4 Singweisen Crügers zu drei Liedern Paul Gerhards, und einem von Johann Franke erscheint, die hier freilich nicht, wie überhaupt keine seiner Melodieen, mit seinem Namenszeichen versehen sind, es aber in späteren Ausgaben seiner praxis pietatis melica, das letzte auch in Johann Franke's geistlichem Sion, tragen. Jene ersten Lieder sind die beiden Weihnachtsgesänge: „O Jesu Christ, dein Kripplein ist" (Nr. 79) und: „Fröhlich soll mein Herze springen" (Nr. 80), so wie das auf Sirach gegründete Lied: „Ein Weib, das Gott den Herren liebt"; dieses letzte das schöne Lied Franke's: „Jesu meine Freude", wie denn auch für sie, als Werke ihrer Dichter, unser Gesangbuch bisher die älteste Quelle ist. Wie es zugehe, daß sie zuerst hier anzutreffen, und selbst in Crügers Gesangbuche von 1657(8) nicht gefunden werden, hat sich noch nicht aufklären lassen, und es bleibt immer befremdlich. Die Annahme, daß Dichter und Sänger um einen Beitrag zu dieser neuen, vollkommeneren Ausgabe einer geschätzten geistlichen Liedersammlung ersucht worden, und sie ihr zunächst gewidmet hätten, entbehrt aller thatsachlichen Begründung, eben wie die Voraussetzung, daß zwischen 1653 und 1656 eine zweite Ausgabe des in dem ersten dieser Jahre erschienenen Crügerschen Gesangbuches veranstaltet sei. Wir können eines und das andere hier nur als eine Vermuthung äußern, deren Werth wir dahingestellt seyn lassen.

Zwanzig Jahre später, um 1676, erschien zu Dresden ein Melodieenbuch, das wir nach Form und Inhalt nun wohl ein ganz erneuertes nennen dürfen, und kaum länger auf die bisher besprochenen zurückführen können. Fehlte jenen, so weit sie im 17ten Jahrhunderte hervorgegeben waren, die, in dem vorangehenden ihnen eignende, besondere Abtheilung für Psalmlieder, so schließt nun dieses einen vollständigen Liedpsalter in sich, der, unter seinem eigenen Titel, wiewohl ein Theil des Ganzen, doch gewissermaaßen ein besonderes Buch bildet. Ihm haben nun mehre trefliche Lieder, deren Zusammenstellung eine besondere Zierde des Gesangbuches von 1656 ausmacht, Raum geben müssen, und die geistlichen Lieder im engeren Sinne, wie sie seit dem 16ten Jahrhundert auf den Titeln der Singebücher den Psalmen gegenüber gestellt werden, haben deshalb eine beträchtliche Verminderung erfahren. Jene früheren Bücher geben nur die einfachen Melodieen, ohne Grundstimme; diese ist hier denselben mit einer nothdürftigen Bezifferung hinzugefügt. In dieser neuen Gestalt führt das Buch nun die Aufschrift: „Geistreiches Gesangbuch, An Dr. Cornelii Beckers Psalmen und Lutherischen Kirchen-Liedern mit ihren Melodeyen unter Discant und Basso sammt einem Kirchen-Gebet-Buche, Auf Churfürstlicher Durchl. zu Sachsen rc., Herzog Johann Georg des Andern gnädigste Verordnung

und Kosten für die Churfürstlichen Häuser und Capellen aufgelegt und herausgegeben, im Jahre 1676." Voran stehet diesem Titel ein Bild der Dresdner Schloßcapelle mit der Hof-Cantorey; ihm folgt eine Widmung ohne Jahres- und Tagesangabe, welcher zufolge „Christophorus Bernhardi, Informator" den Herzogen Johann Georg und Friedrich August von Sachsen dieses Gesangbuch zueignet. Wir begegnen in ihm dem Lieblingsschüler des berühmten Heinrich Schütz, den der damahls regierende Churfürst von Hamburg her, als Vicecapellmeister und Lehrer dieser seiner damahls zehn- und achtjährigen Enkel nach Dresden berufen hatte, deren ältester unter dem Namen Johann Georgs des Vierten später den Churfürstlichen Sitz einnahm, der jüngere aber, sein Nachfolger auf demselben, durch Abschwörung seines lutherischen und Annahme des katholischen Bekenntnisses den polnischen Königsthron erkaufte, den er am 17ten Juny 1697 bestieg. An diese Einleitung des Ganzen schließt sich nun dessen erster Hauptheil, das Psalmbuch, an, unter dem Titel: „Der Psalter Davids nach bekannten Kirchen-Melodeyen durch D. Cornelium Beckern verfasset, aufs Neue aber mit Heinrich Schützens, Churfürstl. Sächs. Capell-Meisters eigenen Gesangweisen aufgeleget. Dreßden, druckts Paul August Hamann. Dieser Theil nimmt die ersten 371 Blattseiten ein, und ihm folgt alsdann der zweite, mit fortlaufenden Seitenzahlen (bis 738) aber unter der neuen Aufschrift: „Neu eingerichtetes Gesangbuch. Herrn D. Martini Lutheri und anderer frommen Christen gebräuchliche Kirchen-Lieder mit ihren Melodeyen unter Discant und Basso, 1676. Dreßden, Gedruckt bei Christoph Baumann." Die Einrichtung, die unser Gesangbuch hienach erhalten hat, nähert es dem Crügerschen von 1657(8). Wie dort der Lobwassersche Psalter als besonderes Buch neben den lutherischen und anderen Kirchenliedern steht, so hier, im Gegensatze zu jenem als calvinistisch verrufenen, der in streng-lutherischem Sinne verfaßte des D. Cornelius Becker; und eben daraus, daß dieser hier mit des berühmten Schütz Melodieen geschmückt erscheint, das ganze Buch aber, auf Verordnung und Kosten des Churfürsten Johann Georg des Zweiten herausgegeben, den Churfürstlichen Häusern und Capellen ausdrücklich bestimmt ist, erkennen wir den Versuch einer vorläufigen, theilweisen Einführung des Becker-Schützschen Psalters, die Johann Georg der 2te, wie uns berichtet wird, eifrig wünschte.

Der Psalter enthält 157 Lieder (da der 119 Psalm in acht Abschnitte getheilt ist), von denen jedes Lied seine eigene Melodie hat. Unter diesen Singweisen befinden sich elf ältere, die übrigen 146 gehören Schütz. Der geistlichen Lieder sind 194, deren jedem — mit Ausnahme dreier lateinischer Gesänge — seine Singweise beigegeben ist. Unter diesen kehren indeß einige, in 29 Fällen, mehr oder weniger oft, wieder. Der Gesammtzahl nach besäßen wir zu 351 Liedern 348 Melodieen; bringen wir auf diese letzten die gedachten 29 Fälle der Wiederkehr einzelner unter ihnen in Abzug, so vermindert sich deren Anzahl auf 317 nun selbständige Singweisen. Weniger an diesen also, sehr beträchtlich aber an Liedern, zeigt sich dieses Gesangbuch gegen das 20 Jahr zuvor erschienene vermindert. Nur ein einziges Lied Paul Gerhards: „Nun ruhen alle Wälder", begegnet uns hier, mit der Melodie: „O Welt (Inspruck) ich muß dich lassen"; nur eines von Rist: „Werde munter mein Gemüthe" mit Schops Melodie; nur zwei Lieder mit Crügers Singweisen: Heermanns: „O Gott, du frommer Gott" und J. Franke's: „Jesu meine Freude"; denn Heermanns Lied nach Jesaias: „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" hat hier die Melodie des 42sten der französischen Psalme. Zu dem Bedeutendsten desjenigen, was an die Stelle des Vielen Ausgeschiedenen getreten ist, dürften, zumahl ihrer Singweisen halber, die Lieder gehören: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend'" (S. 578), „Ach bleib' bei uns

Herr Jesu Christ", das hier mit der Melodie erscheint, die wir später bei J. S. Bach antreffen*), und die wohl die vorzüglichste der dazu gesungenen ist; endlich Valerius Herbergers: „Valet muß ich dir geben", mit seiner treflichen Singweise, über deren frühestes Vorkommen wir bei einer anderen Gelegenheit zu reden haben werden.

Es scheint nicht, daß die Aufnahme des Beckerschen Liedpsalters mit den Melodieen des hochberühmten Schütz in der allgemeinen Ansicht als ein Ersatz gegolten habe für dasjenige, was nunmehr aus dem Gesangbuche von 1656 ausgeschieden war. Die vorhandenen Abdrücke dieses Buches mögen damahls wohl bereits erschöpft gewesen seyn, wie wir daraus schließen, daß bisher etwa von 20 zu 20 Jahren, seit 1597, wo die 2te Auflage der ursprünglichen Liedersammlung erschien, eine Erneuerung nothwendig geworden war. Die Herausgabe eines neuen Gesangbuches in anderem Sinne als bisher, und auf Kosten des Landesherrn, stellte sich aber einem späteren Unternehmen entgegen, das, bei geringer Hofnung eines hinreichenden Absatzes, kein Verleger wagen wollte. Churfürst Johann Georg der Zweite, der Hauptbeförderer des neuen Gesangbuches, überlebte seine Herausgabe nicht lange, er starb bereits am 22. August 1680; dennoch gingen die kurzen Regierungen des dritten und vierten Churfürsten dieses Namens — deren erster am 12. September 1691, der andere am 27. April 1694 aus dem Leben schied, — vorüber, ehe ein den allgemeinen Bedürfnissen genügendes Gesangbuch für Dresden zu Stande kam. Dieses erschien im Jahre des Regierungsantrittes Friedrich Augusts, nachmahligen Königs von Polen, dem, wie wir sahen, das Gesangbuch von 1676 als achtjährigem Prinzen gewidmet gewesen war. Seine vollständige Aufschrift lautet: „Geist- und Lehr-reiches Kirchen- und Hauß-Buch, aller, wie gewöhnlich- altlutherisch- so lieblich- neu- reiner- insonderheit Syrachischer- Catechismus-, auch Sonn- und Fest- Tags- Gesänge, nach Ahrt vormahls edirten Dreßdnischen Hoff-Gesangbuchs, für Cantores und Organisten, mit Noten und unterlegtem Bass. Vermöge Churfürstl. Sächs. gnädigster Vergünstigung und Freiheit itzund neu herausgegeben bei Christophoro Matthesio in Dreßden, 1694." Wer der Herausgeber war, ist nicht gesagt: Matthesius wird, wie es scheint, nur der Verleger gewesen seyn. Allein seiner Zeit war jener, wenn auch ungenannt, doch nicht unbekannt. In einem der dem Buche vorgesetzten Preisgedichte, dem einzigen, das nicht einen angenommenen, sondern des Dichters, Balthasar Lehmann, wahren Namen trägt, wird er als frischer Greis geschildert, in welchem Dichter- und Sängergabe sich vereine:

Er sieht mir aus in seinen weißen Haaren
Wie der, der so dem Glück als Creuz den Willen läßt,
Und der von Jugend auf kein Unglück hatt' erfahren;
Er componirt; Er singt; Er dicht't und hat sein Fest,
Er macht insonderheit Geist-reiche Jesus-Lieder,
Und setzt ein jegliches in seine Melodey ꝛc.

Zugeeignet hat er sein Buch dem Geheimen Rathsdirektor, den wirklichen geheimen Räthen, dem Canzler und den Hof- und Justitien-Räthen der Landesregierung, dem Präsidenten, den Räthen und Assessoren des Kirchenraths und Ober-Consistorii zu Dresden, die er in einem s. g. „antragenden Klinggedichte" anredet als

*) Nr. 136 der Beckerschen Ausgabe.

vortrefliche des Hofs und Landes treue Väter,
von ståter Wachsamkeit berühmte Riß-Vortreter!

dann aber sich wendet an die „gottseeligen Liebhabere Geistlicher Lieder und Gesänge." Aus diesem Vorworte erfahren wir, daß schon vorlängst nach einem, dem Churfürstlich Sächsischen Hofgesangbuche ähnlich eingerichteten Cantional begehrt worden, daß mannichfache Hindernisse der Erfüllung dieses Wunsches entgegen gewesen, unter denen vornehmlich der schwere Verlag sich bemerklich gezeigt habe, und die dabei zu besorgende Gefahr allzuschlechter Abnahme, und daraus erfolgenden Schadens. Endlich habe indeß die Liebe gesiegt, die Seelen und Herzen der Freunde frommen Gesanges zu vergnügen, und die Hofnung, daß sie von ihnen nicht mit Geringachtung werde beschämet werden. Man habe die Verlagskosten bei einer „diesem christlichen Unternehmen beförderlichen, darum hochbeehrten Person" aufgenommen, und Arbeit, Mühe, ja Reisen nicht gescheut, um es zu Stande zu bringen. So gebe man nun 600 geist- und lehrreiche Lieder, ihrer zwei noch nicht um einen Pfennig, 25 also kaum für einen Groschen, und habe sie mit fast 200 neuen „des Editoris, wie Text- so Zeit-mäßigen Melodeyen" bereichert. Um das Buch desto angenehmer zu machen, habe man nach des weltberühmten Capellmeisters, Herrn Christophori Bernhardi *) seel. Intention, und vieler Organisten Erinnerung, die vorigen Bässe mehrentheils merklich verändert, wie der Augenschein ergeben, und das Gehör urtheilen werde ꝛc. Die neuen Melodieen aber habe der Editor, bis auf einige, die sich selbst melden würden, „nicht in heut üblicher Arien-Manier, sondern, mit gutem Wohlbedacht, in rechtem Kirchen-Stylo zu setzen, um der Andacht willen, für gut erachtet", welches hoffentlich dem geistlichen Sänger nicht miß-, sondern vielmehr angenehm fallen werde. Neben dem Herausgeber meldet sich noch ein besonderer, ebenfalls namenloser „Vorredner", wie denn auch die Urheber der Preisgedichte nicht für gut gefunden haben, sich namenkundig zu geben, sondern vorgezogen, sich in Buchstaben-Räthsel zu hüllen, wie: „Hiemit entdeckte ein Bef-Lissener Musen Sohn seiner Bünd-Lichen Bücher-Liebe Zustimmung", und: „Hiemit erwiese seine Selbst-Schuldigkeit Lied-Hold von Sang-Thal" und dergleichen Zierlichkeiten mehr. Das Wort des Vorredners verbreitet sich zumeist über Werth und Würde heiliger Tonkunst in gewohnter Art jener Zeit, und über das Buch selbst ist daraus wenig zu entnehmen, als etwa das Folgende, das wir hier einschalten: „Ob nun wohl der Zweck dieser Vorrede noch eine Special-Recommendation unseres neuen Kirchen- und Haus-Gesang-Buches erforderte, werde doch, da ich, so wenig als der Editor, hier mit meinem Namen zu prangen gesonnen, auch diesfalls mich darum müssigen, weil das Werk des Herren ist, und sich schon selber lobet, auch die Arbeit darleget, daß mehrberegter Editor weder sein vom Himmel überkommenes Pfund vergraben, noch mit derer Lieder Zusammentrag-, Beseel- und Ausfertigung einige Mühe und Verdrießlichkeit — deren ihm zwar nicht wenig, sondern unzählige sich in den Weg geleget — ansehen oder scheuen wollen." Die äußeren Verhältnisse dieses Buches, seinen Zusammenhang mit dem zuletzt besprochenen, glauben wir hiemit, so weit es sich thun ließ, genügend dargelegt zu haben. Willkommener unstreitig war dasselbe, als jenes ihm vorangegangene Hof-Gesangbuch, dessen es, bei dem Bekenntnißwechsel des eben zur Regierung gekommenen Churfürsten und seines Nachfolgers bald überhaupt nicht mehr bedürfen sollte.

---

*) Seit 1682 bis an seinen am 14. November 1692 erfolgten Tod hatte er die Stelle eines wirklichen Capellmeisters zu Dresden bekleidet.

Was den Inhalt unseres Gesangbuches angeht, so theilt dasselbe, in 39 Abschnitte geordnet, im Ganzen 600 Lieder mit, alte und neue, von denen 377 mit ebenfalls alten und neuen Singweisen gegeben werden. Unter den neuen Liedern rühren 77 von dem Herausgeber her — sie sind „Editoris“ überschrieben — und auch ihre Melodieen werden ihm wohl als Sänger angehören. Sie sind theils unter die übrigen zerstreut, theils, wie wir später sehen werden, unter besondere Abschnitte zusammengefaßt. Hier wie in dem Hofgesangbuche von 1676 kehren in 28 Fällen einzelne, meist ältere Melodieen wieder, nicht immer ganz auf dieselbe Weise, doch allezeit so, daß die melodischen Grundzüge unangetastet bleiben; mit theilweise veränderten Bässen, versetzter Tonhöhe, Verwechslung des geraden mit dem dreitheiligen Takte, oft nur mit Anwendung einer andern Gattung von Tonzeichen. Es sind daher, streng genommen, nur 349 selbständige, melodische Grundformen hier vorhanden, von denen 77 dem Herausgeber angehören. Was die 39 Abschnitte angeht, unter welche dieser seine gesammte Gabe geordnet hat, so lassen die zehn ersten, 149 Lieder begreifend, unter die allgemeine Bezeichnung „Festlieder“ sich zusammenfassen: sie handeln „von der Menschwerdung, Geburt, Beschneidung, Opferung, dem Leiden und Sterben, der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi, von dem heil. Geiste, der h. Dreifaltigkeit, den h. Engeln“; die Feste der Verkündigung und Heimsuchung Mariä, und das Johannis des Täufers haben keine eigenen Abschnitte, der Lobgesang der Maria und des Zacharias stehen unter dem ersten, von der Menschwerdung. Unter 8 Abschnitten sind die Katechismuslieder (Nr. 150—238) begriffen: „Von den zehn Geboten, dem Glauben, Vater-Unser, Gebet, der Taufe, Buße und Bekehrung, Rechtfertigung, dem heil. Abendmahle“; es folgen dann „Danksagungen und Lobgesänge (239—252); Lieder vom Christlichen Leben und Wandel (253 bis 271), von der Christlichen Kirche (272—288), von Creuz, Verfolgung und Anfechtung (289 bis 324), theurer Zeit und Hungersnoth (325—328), wider Papst und Türken (329—334), von Pestilenz und Sterbensläuften (335—339), von Tod und Sterben (340—373), vom jüngsten Gerichte (374—382), Morgengesänge (383—397), Abendgesänge (398—407), Tischgesänge (408—417), Lieder für die Früchte des Landes (418—421), Wetterlieder (422—433), Reiselieder (434—436), Wiegenlieder (437—438), Kirchenschluß (439—440). Hier schließt sich noch eine umfängliche Zugabe an: 25 Syrachische Lieder (441—465) und 50 Katechismuslieder (466—515) des Herausgebers, und 58 Sabbathische Lieder (516—573), so wie 27 Festlieder (574—600) aus Johann Rists Sammlungen geistlicher Gesänge zusammengelesen. Im Fortgange des Buches werden die Melodieen immer sparsamer; zu den zwölf Wetterliedern wird nur eine (Nr. 427) gegeben, zu des Herausgebers 50 Katechismusliedern nur zwei (466. 502), zu Rists 58 Sabbathischen Liedern nur vier (516. 550. 571. 573), zu seinen Festliedern sechs (574. 580. 588. 593. 596. 597). Die älteren Melodieen sind meist unverändert geblieben, selbst in ihren Bässen tritt noch Manches hervor von ihrem ursprünglichen, alterthümlichen Gepräge, wie denn auch der rhythmische Wechsel nicht angetastet ist bei ihnen. Anders verhält es sich mit den neueren. Hier ist der Herausgeber seinem besonderen Geschmacke gefolgt, indem er bald eine Singweise unverändert aufnahm, bald mehr oder weniger daran änderte, bald eine ganz neue an deren Stelle setzte, die eben ihm andächtiger erschien. So steht, auf einem sonst leer gebliebenen Blatte hinter dem Register „Johann Ristens Morgenlied (pag. 693. Gott, der du selber bist das Licht) Andächtiger im weichen Ton“; die Melodie aus der harten in die weiche Tonart versetzt, wobei freilich, da an der angegebenen Stelle die ursprüngliche Weise, dem Wesentli-

chen nach in ihrer anfänglichen Fassung mitgetheilt ist, immer noch die Wahl blieb zwischen dieser und der veränderten. In den meisten andern Fällen ist diese jedoch nicht gesichert. Von den Melodieen G. Joseph's zu den Liedern des Johann Angelus ist mit Bezug auf unser Gesangbuch schon zuvor die Rede gewesen. Von 17 Liedern Paul Gerhards, denen eigene Melodieen beigegeben sind, haben allein elf ganz neue Singweisen*): ganz übereinstimmend der Melodie Ebelings findet sich nur die des Liedes: „O du allersüßste Freude"; die des Liedes: „Zeuch ein zu deinen Thoren" kommt der dieses Meisters in ihren Grundzügen zwar überein, doch ist an die Stelle des geraden Taktes hier der dreitheilige gesetzt; die dem Liede: „Sollt ich meinem Gott nicht singen" angeeignete bewahrt zwar die meisten Wendungen der Ebelingschen, weicht jedoch gegen das Ende immer weiter von ihr ab; endlich täuschen die Weisen zweier Lieder (O Welt sieh hier dein Leben; — Was alle Weisheit in der Welt) durch Anfänge, die denen der Ebelingschen gleichen, in ihrem Fortgange bleiben ihnen nur Anklänge derselben, und zuletzt entfernen sie sich gänzlich von ihnen. Neben dem Abendliede Gerhards: „Nun ruhen alle Wälder" steht die Weise des alten weltlichen Liedes: „Inspruck ich muß dich lassen." Mit eigenen Melodieen erscheinen 29 Lieder Rists. Von ihnen werden doch zehn mit den unerheblich veränderten Weisen Johann Schop's gegeben; wenn unter andern die des Liedes: „Wach auf mein Geist erhebe dich" — bekannter als zu dem Liede angewendet: „O Ewigkeit du Donnerwort" — in ihrem Aufgesange im geraden Takte, statt des ursprünglichen dreitheiligen, einherschreitet, die des Katechismusliedes: „Du Lebensfürst Herr Jesu Christ" aber hier ganz im $\frac{3}{2}$ Takte sich bewegt, so sind dabei doch die wesentlichen melodischen Wendungen unangetastet geblieben, und nur rhythmisch umgestaltet. Dagegen klingen die Weisen der Lieder: „Ich trage groß Verlangen rc., O großes Werk, geheimnißvoll rc., Hilf Herr Jesu, laß gelingen rc., Ich will den Herren ewig loben rc.", den ursprünglichen Schop's nur entfernt an, und es verhält sich hier, wie bei den schon besprochenen Ebelings zu Paul Gerhards Liedern, die unser Gesangbuch aufnahm; ihre Anfänge lassen vollkommene Übereinstimmung erwarten, das gleiche Maaß täuscht über die nächsten Abweichungen, und zuletzt wird man inne, daß hier ein von dem Ursprünglichen völlig Abweichendes vorliege. Für die Lieder: „O Jesu meine Wonne rc., Auf, auf ihr Reichsgenossen rc., Wie wohl hast du gelabet rc., Ist das nicht zu beklagen rc., Wie wird des Kummers doch so viel rc." sind ganz neue Weisen gegeben, und die Jacob Schulzens, Hammerschmidts, Schop's, u. s. w. völlig hintangesetzt. Von den Melodieen Crügers finden wir nur die der Lieder: „Nun danket alle Gott rc., Jesu meine Freude rc., Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen rc." ohne Veränderung; ganz neu sind die zu Heermanns Liedern: „Gelobet

*) Es sind die Lieder:
1) Wie soll ich dich empfangen rc.
2) Warum willst du draußen stehen rc.
3) O Jesu Christ, dein Kripplein ist rc.
4) Ich steh' an deiner Krippen hier rc.
5) Warum machet solche Schmerzen rc.
6) Nun laßt uns gehn und treten rc.
7) O Mensch beweine deine Sünd' rc.
8) Hör' an mein Herz die sieben Wort' rc.
9) Jesu allerliebster Bruder rc.
10) Warum sollt' ich mich denn grämen rc.
11) Wie der Hirsch in großen Dürsten rc.

sei Israels Gott rc., O Gott du frommer Gott rc.", zu Johann Franke's: „Komm Heiden Heiland, Lösegeld rc., Erweitert eure Pforten rc., Brunnquell aller Güter rc., Dreieinigkeit der Gottheit wahrer Spiegel rc.", und Peters wie Crügers Weisen zu denselben sind verschmäht; selbst Lieder, wie: „Jesus meine Zuversicht rc., Wer nur den lieben Gott läßt walten rc." erscheinen mit neuen Melodieen, unter Verwerfung ihrer schönen, allgemein verbreiteten, ursprünglichen, während andere wiederum die ihrigen beibehalten haben, wie z. B.: „Liebster Jesu wir sind hier" Johann Rudolf Ahle's ihm später angeeignete, und Alberts: „Gott des Himmels und der Erden" die seines Dichters. Nach welchen Grundsätzen der Herausgeber gewählt und verworfen, beibehalten und umgebildet habe, ist nicht leicht zu entdecken; es ist ohne Zweifel nur nach persönlichem Angezogen- oder Abgestoßenseyn geschehen, und bei den umgebildeten möchte man zuweilen glauben, er habe sie nur nach dem Gehör und unvollkommener Auffassung niedergeschrieben. Daß er seine eigenen, neuen Melodieen nicht in der beliebten Arienmanier, sondern in rechtem Kirchenstyl gesetzt habe, wird zwar von ihm versichert, doch haben wir deshalb nicht vorauszusetzen, daß sie etwa das Gepräge der alten, besonders werth gehaltenen des sechzehnten Jahrhunderts trügen; man wird unter der Menge aller von ihm herrührenden Weisen kaum diejenigen unterscheiden können, von denen er sagt, sie würden als arienhafte von selber sich melden.

Unser ungenannter Herausgeber hat indeß bei diesem Hauptgesangbuche es nicht bewenden lassen. Er hat ihm noch ein zweites Buch hinzugefügt, zwar unter besonderen Seitenzahlen, doch als eine damit zusammenhängende Beigabe. Dieses führt den Titel: „Hundert anmuthig und sonderbar geistlicher Arien, vieler Herzen Verlangen zu gefälligem Vergnügen, unter Discant und Bass herausgegeben, und dem Neuen Gesang-Buche, wohin die Anweisungen der Melodieen zielen, als ein Anhang beigeleget, 1694. Dreßden, aus Matthesischer Drukkerei." Ja, er ist noch hinausgegangen über das in der Aufschrift Verheißene; dem hundertsten Liede folgt noch eine „Fortsetzung des Anhanges, allerhand gemengter (Lieder)", wodurch die Zahl aller bis auf 135 steigt. Nur ein besonderes Register, und ein auch über das Hauptbuch sich erstreckendes Druckfehlerverzeichniß, hat dieser Anhang als Mitgabe erhalten, aber weder Widmung noch Vorrede: das erste Lied beginnt schon auf der Rückseite des Titels. Die ersten hundert Lieder sind unter neun Abschnitte geordnet: Morgen- und Abendlieder; Gesänge aus dem hohen Liede, darunter acht (Nr. 21—28) aus M. Siebers Seelenküssen; Jesus-Lieder, mit Einschluß des Jubelgesanges des heil. Bernhard, lateinisch und deutsch, nach Narciß Rauners Übertragung (Nr. 29—40); Jesus-Lieder der Weltmüden; von Gottvertrauen und Gelassenheit, Sündenangst und Reue; Lob- und Danklieder; sonderbare Lieder, von denen wir voraussetzen, daß sie besonderen Veranlassungen ihr Entstehen verdanken, die jedoch bei keinem von ihnen bemerkt sind. Einen Theil der dann folgenden „gemengten Lieder" bilden die Andachten des h. Bernhard zu den Gliedmaaßen des gekreuzigten Erlösers (Nr. 113—128), lateinisch und in Narciß Rauners deutscher Nachdichtung, eben wie die Jubellieder jenes Dichters. Diesen 135 Liedern sind nur 96 Melodieen mitgegeben, denn dreißig unter den ersten hundert, und zehn unter den folgenden 35, haben keine eigenen Singweisen, wobei zu bemerken ist, daß die in lateinischer und deutscher Sprache gegebenen Lieder, deren jedes in der einen und anderen Gestalt besonders gezählt wird, immer nur eine gemeinschaftliche Melodie haben, in dieser Beziehung also nur für eines gelten können. Nun wird aber am Schlusse für das 103te Lied: „Wie heilig, Herr, ist diese Stätte", die an seiner Stelle nur in Bezug genom-

mene Melodie: „Wo seid ihr, angenehme Stunden“, als eine nicht allgemein bekannte, noch zugegeben, so daß wir die oben angegebene Gesammtzahl von Melodieen erhalten, da ihrer sonst nur 95 seyn würden. Von diesen Singweisen rühren fünf und dreißig von dem ungenannten Herausgeber her; theils gehören sie zu seinen Liedern, theils sind sie deshalb für die seinigen zu halten, weil er selber sie in einer umfassenderen Sammlung anbietet, wie denn über dem 21sten Liede sich die Bemerkung findet: „Folgende sind aus Herrn M. Siebers Seelen-Küssen, welche, weil es ein vollständiges Werk von 60 Canzonen, nach spürendem Verlangen, sammt kurzen Vor- und Nach-Spielen, wie hernach folgend beim Jubilo Bernhardi zu sehen, mitgetheilet werden könnten.“ Wirklich haben die 6 Lieder jenes Jubelgesanges theils Vor-, theils Nachspiele für Oberstimme und Baß; sie, und zumahl die Lieder aus dem hohen Liede sind reich an Melismen, selbst recitativischen Stellen, wie denn überhaupt, schon der Aufschrift des Werkchens gemäß, alle Melodieen desselben arienhaft sind. Doch erscheinen auch ältere Singweisen: so finden wir Burmeisters Lied: „Es ist genug, so nimm Herr meinen Geist“ mit der Melodie J. Rudolf Ahle's, der nur der erste, bezeichnende Fortschritt nach der erhöhten Quarte (dem Tritonus) fehlt (S. 76, Nr. 60); so Mylius Lied: „Herr ich denk' an jene Zeit“ mit der von Stobäus ihm angeeigneten alten Weise aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder (S. 83, Nr. 64); Scheins Sterbegesang: „Machs mit mir Gott nach deiner Güt“ mit der Melodie dieses Meisters, die nur hier im dreitheiligen Takte gegeben wird (S. 95, Nr. 72); die gewöhnlich Rosenmüller zugeschriebene Weise des Psalmliedes: „Straf mich nicht in deinem Zorn“ (S. 147, Nr. 109). Anderen Liedern sind ihre gebräuchlichen Melodieen nicht geblieben. Von denen des Johann Angelus ist schon zuvor die Rede gewesen; unter den übrigen haben namentlich Gerhards bekanntes Morgenlied, — dessen Anfang, in veränderter Fassung, hier heißt: „Mein Herz erwach' und singe“, — und Rodigasts: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ neue Singweisen dreitheiligen Taktes erhalten. Von dem letzten dieser Lieder, das wir hier zum erstenmahle nennen, werden wir bald Gelegenheit finden, Näheres zu berichten; hier nur soviel, daß unsere Sammlung nicht die früheste ist, in der wir dasselbe als ein kirchlich gebräuchliches finden.

Diese Reihe von Dresdner Melodieenbüchern ist deshalb besonders lehrreich, weil wir, mehr als an einer andern, den Einfluß an ihr zu erkennen vermögen, den die neue Richtung der Tonkunst im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts, mit dessen Beginne sie zuerst sich entschieden geltend gemacht, auch auf den geistlichen Liedergesang übte. Wir sehen hier, in Sammlungen für kirchlichen Gebrauch, wie die dem Zeitgeschmacke der vornehmen Welt gemäß erfundene Weise sich nun neben die kräftige, alte, volksgemäße stellt; wie man nicht ansteht, diesem Geschmacke zur Liebe an demjenigen zu stutzen, was eine näher liegende Zeit geschaffen hatte, während man das Althergebrachte mit einer gewissen ehrfürchtigen Scheu noch unangetastet läßt. Allein auch dessen Zeit sollte erscheinen, oder vielmehr, sie war bereits erschienen, wie wir auf unserem ferneren Wege es sehen werden.

Bedeutend in anderer Rücksicht als die Dresdner Melodieenbücher, sind die in Leipzig herausgekommenen, auf die wir jetzt unsere Aufmerksamkeit richten.

An die späteren Ausgaben der Choräle des Seth Calvisius erinnern wir nur vorübergehend, eben wie an die Harmoniae Angelicae cantionum ecclesiasticarum des Erhard Bodenschatz, die zu Leipzig 1608 erschienen waren. Wir wissen aus dem Vorigen, daß dieses Werk zu 150 Liedern 134 vierstimmige Tonsätze gab, deren aber nur 111 selbständige waren zu eben so viel Melodieen.

Wichtiger, umfassender, und als das erste, bestimmter das Gepräge des 17ten Jahrhunderts tragende Melodieenbuch, erschien uns das von J. Herrmann Schein zuerst 1627 zu Leipzig herausgegebene, dann, nach seinem Abscheiden, 1645 wieder aufgelegte Cantionale sacrum. Es gab, wie wir wissen, in seiner früheren Ausgabe 286 Nummern, mit Einschluß einiger kirchlichen Gesänge und Bekenntnisse in ungebundener Rede, und 206 Melodieen, unter denen sich 57 von dem Herausgeber und Tonsetzer gesungene befanden; in seiner späteren enthält es 313 Lieder mit 236 Tonsätzen über 233 Singweisen, von denen, mit Einschluß von 22 jetzt neu hinzugekommenen, nunmehr 79 von Schein herrühren. Daß es in der Folgezeit wieder aufgelegt worden sei, habe ich nicht gefunden, obgleich ihm der allgemeinste Beifall zu Theil wurde; vielleicht unterblieb es darum, weil es im Laufe des Jahrhunderts von späteren Sammlern geistlicher Melodieen und Tonsätze vielfach ausgebeutet, und seinem Hauptinhalte nach verbreitet worden war; so durch das Gothaische Cantional, durch Erhardi, Vopelius rc., mit denen wir uns in Kurzem näher bekannt machen werden.

Seit der zweiten Ausgabe des Scheinschen Cantionals bis zu dem bald zu erwähnenden Quirsfeldschen Werke scheint ein geistliches Melodieenbuch zu kirchlichem Gebrauche in Leipzig nicht erschienen zu seyn. Ein im Jahre 1667 daselbst im Verlage Christian Kirchners herausgekommenes Gesangbuch, als Beigabe eines Gebetbuches, unter dem Titel: „Singendes Beikästlein zum geistlichen Räucherkästlein" könnte durch diese Aufschrift die Voraussetzung erregen, als enthalte es auch Melodieen; es giebt indeß nur Lieder, deren Zahl die des Scheinschen Cantionals nicht einmahl erreicht, denn es sind ihrer nur 203. Viel beträchtlicher ist der Umfang der im Verlage des Buchbinders Caspar Lunitius durch den Oberhofprediger, Kirchenrath und Generalsuperintendenten Johann Olearius herausgegebenen „Geistlichen Singekunst"; sie enthält 1208 Lieder, aber ebenfalls keine Singweisen dazu. Eben so verhält es sich mit einem noch umfassenderen Liederbuche, das um 1673 zu Leipzig im Verlage der Schürisch und Götzischen Erben und Johann Fritzsche's erschien, bei Joh. Köler gedruckt, unter dem Titel: „Vorrath an alten und neuen Christlichen Gesängen, nebenst Kirchengebeten und Festandachten, zum Gebrauche der Churfürstl. Sächs. Capell zu Dreßden zusammengebracht rc." Es enthält die bedeutende Zahl von 1520 Liedern, aber keine Singweisen dazu, und so belehrend es durch seinen Umfang ist, wenn man sich über die in der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts in der Kirche heimisch gewordenen geistlichen Lieder unterrichten will, so ist eine gleiche Belehrung über deren Melodieen doch nicht daraus zu schöpfen, weil bloße Hinweisungen, zumahl bei solchen Liedern, für die mehre Weisen üblich sind, nur unvollkommene Andeutungen geben, der örtlichen Abweichungen und willkührlichen Veränderungen nicht einmahl zu gedenken. Die Reichhaltigkeit seines Inhalts, der Zahl und dem Wesen nach, hat dieses Buch durch ein beigegebenes sinnbildliches Kupferblatt angedeutet, nach Art der Zeit, die dergleichen Bilderschrift liebte. Wir sehen auf diesem Blatte einen Weinkeller mit einer dopppelten Reihe von Fässern zur Rechten und Linken, die theils mit dem Buchstaben F, theils N bezeichnet sind, den firnen (alten) und den neuen Wein anzudeuten. Zur einen und andern Seite stehen die Sprüche Epheser V. 17 und Jacobi V. 14. Aus Wolken greift eine Hand herab mit einem Weinheber, durch den sie Wein in einen Pokal fließen läßt; dieser bedeutet das Herz, dem Erquickung durch alte und neue Lieder geboten wird. Über jener Hand steht der Spruch des Hohenliedes (II. 4): „Er führet mich in den Weinkeller", um das Bild als ein schriftmäßiges zu bewähren.

Um seit 1645 einem zu Leipzig erschienenen Melodieenbuche zu begegnen, haben wir bis 1679 einen Zeitraum von 34 Jahren zu überspringen. Es trat im Drucke Christoph Günthers, im Verlage des Buchbinders Christoph Klinger daselbst an das Licht, und sein vollständiger Titel lautet: „Geistlicher Harfen-Klang auf Zehn Sayten, bestehend in: I. Fest-, II. Catechism-, III. Psalm-, IV. Zeit-, V. Creuz-, VI. Buß-, VII. Dank-, VIII. Sterbe-, IX. Höllen-, X. Himmels-Liedern. In einem vollständigen Gesangbuche, darinnen über 1000 Lieder zu finden, nebenst ihren gewöhnlichen Melodeyen, und Kirchen-Collecten, auch schönen Sprüchen der heil. Schrift zur geistlichen Aufmunterung. Aus vielen alten und neuen Theologen und Christlichen Bekennern der reinen und ungefälschten lutherischen Lehre und Augspurgischen Confession zusammengetragen, und mit schönen Kupfern gezieret, auch mit einem doppelten Register verfasset, Nebenst beigefügter Geistlicher Kranken-Cur, von M. Johanne Quirsfelden" ꝛc. Diese langen Aufschriften, zumahl geistlicher Werke jener Zeit, die meist schon eine kurzgefaßte Beschreibung des ihnen nachfolgenden Buches enthalten, ersparen uns einen beträchtlichen Theil einer solchen, und tragen daneben in ihrer Fassung so sehr das Gepräge der Zeit, daß sie in unseren Berichten schon nicht fehlen dürfen. Wir verdanken es der Ausführlichkeit des hier vorliegenden Titels, daß wir nur wenig Ergänzendes beizufügen haben. Die erste Abtheilung — oder Sayte, zufolge des von dem Herausgeber gewählten Bildes, dem übereinstimmend die untergeordneten Abschnitte Töne genannt werden — die erste Abtheilung unseres Buches enthält 304 Lieder mit 93 Melodieen, die 2te 135 Lieder mit 41 Singweisen; die 3te 147 von jenen, 11 von diesen; die 4te 85 und 30; die 5te 134 und 22; die 6te 66 und 22; die 7te 38 und 9; die 8te 87 und 33; endlich die 9te drei Lieder und eine Melodie; die 10te und letzte 4 Lieder, aber keine Singweise. Wir erhalten demnach hier 1003 Lieder, von denen 262 ihre Melodieen neben sich haben; eine nicht beträchtliche Zahl, wenn man erwägt, daß hier nicht bloß neuere Melodieen gegeben werden, sondern auch die alten, gangbaren mit aufgezeichnet sind. Unter den Liedern haben, dem Umfange nach, die Fest- und Psalmlieder das Übergewicht, nächst ihnen die Katechismus- und Creuzlieder; auch an Melodieen sind die Festlieder die reichsten, die Psalmengesänge aber, ihre Anzahl angesehen, verhältnißmäßig die ärmsten, denn noch nicht der elfte Theil derselben hat eigene Singweisen. Diese sind durch das ganze Buch hin mit bezifferter Grundstimme gegeben. Bei den älteren unter ihnen vermissen wir zwar nicht die bezeichnenden Züge der kirchlichen Tonarten (wenn auch einige kräftige Wendungen hin und wieder durch geschärfte Töne abgeschwächt sind), wohl aber zuweilen ihren eigenthümlichen rhythmischen Fortschritt, wie namentlich in der 2ten, 4ten und 7ten Zeile der Melodie: „Herr Christ der einig' Gotts Sohn"*). Von den Melodieen der Meister des Jahrhunderts ist denen Crügers unbedingt der Vorzug gegeben; mit diesen erscheinen 16 Lieder Paul Gerhards, 14 Johann Franke's, fünf Johann Heermanns, eben so viel

*) Durch Adams Fall ꝛc.
Zeile 2. 4. Zeile 7.

Herr Christ der einig' Gotts Sohn.
Zeile 2. 4. 7.

Rists, und nur in drei Fällen begegnen uns Singweisen Johann Schop's*) mit den Liedern des letztgenannten Dichters. Von Homburgs Liedern finden wir vier mit Werner Fabricius' Weisen: „Jesu komm, mein Trost und Lachen (103), Jesus unser Trost und Leben (217), Ach wundergroßer Siegesheld (233), Großfürst hoher Cherubinen" (301); von Johann Herrmann Scheins eben so viel, mit des Dichters Melodieen: „Nun begehen wir das Fest" (229), „Drei Ständ' hat Gott der Herr" (439), „Mein Herz ruht und ist stille" (705), „Machs mit mir Gott nach deiner Güt'" (958). Alle diese Weisen sind meist treu wiedergegeben, sogar mit ihren ursprünglichen Bässen, so daß eine größere Pietät gegen das Gleichzeitige beobachtet wird, als gegen das Ältere. Der Herausgeber dieser Sammlung hat seiner „Vorrede an den Gottseeligen Leser" einen kurzen Bericht über Ursprung, Bestimmung und Würde der Tonkunst vorangeschickt, etwas inhaltsreicher als manche Prunkreden seiner Tage über einen gleichen Gegenstand; doch ist aus demselben für unseren gegenwärtigen Zweck nichts Erhebliches zu schöpfen. Wir übergehen ihn daher, und bemerken nur, daß darin die Überzeugung ausgesprochen ist, daß die edle Tonkunst „keinen fruchtbarern Ort zu ihrem Wachsthum gehabt, als Italien, welches auch billig die Mutter unserer heutigen Musik zu nennen"; ein Zeugniß, wodurch der große Einfluß der Kunst Welschlands auf die deutsche sich bekräftigt. Eine Widmung des Herausgebers enthält das Buch nicht, wohl aber des Verlegers, des schon genannten Buchbinders Christoph Klinger, der, wie oft seine Gewerbsgenossen, auch mit dem Verlage, zumahl allgemein gebrauchter Werke, sich befaßte, und in Bezug darauf das gegenwärtige „denen sämmtlichen im h. Röm. Reich anjetzo befindlichen und zukünftigen Herren Buchbindern", seinen „allerseits, theils Verwandten, theils Bekannten, großgünstigen Herren, guten Freunden und Kunstgenossen" zugeeignet hat. Jedes Buch, sagt er in seiner Zuschrift, müsse einen Patron haben, wie das Kind seinen Pathen, so sei es durch alte Gewohnheit eingeführt. So lange nun das gegenwärtige Gesangbuch unter der Feder und Presse gewesen, habe er bald Fürstliche, bald Theologische, bald andere Gedanken darüber gehabt. Endlich sei ihm eingefallen, daß er am besten bei seines Gleichen bleibe, denn der das Buch verkaufe, der empfehle es gewiß am besten. So biete er denn dasselbe seinen Kunstgenossen dar; sie möchten dasselbe nebst seinen andern, wiewohl geringen Verlagsbüchelchen sich empfohlen seyn lassen, denn an ihrem Einführen sei sehr viel gelegen, wie unwidersprechlich wahr sei. Viel theologische Historien habe er zum Eingange nicht anführen mögen, oder vielmehr können. Der äußerliche Lebenswandel müsse der Schrift übereinstimmen, ihn aber sehe man eher für einen Soldaten, als Geistlichen an. Dazu sei das Buch auch schon dick, die Zuschrift müsse demnach um so kürzer seyn. Möchten seine Gönner nur helfen, daß diese Ausgabe bald abgehe, dann wolle er bei der nächsten Auflage das Werk „in etwas extendiren, und anführen, wie die noch florirenden größten Buchhandlungen in Teutschland von den Buchbindern ihren Ursprung haben." Wolle er behaupten, daß ein solches Buch noch nicht gedruckt sei, so möchte das einige jalousie verursachen, das Werk werde sich selber loben; und bitte er nur, diese Zuschrift mit Geneigtheit aufzunehmen, obwohl deren stylus und connexion nicht so curiös sei, als sie wohl seyn sollten.

---

*) Ermuntre dich mein schwacher Geist ꝛc. (48).
Gott der du selber bist das Licht ꝛc. (597).
Werde munter mein Gemüthe ꝛc. (649).

So ergeht sich der Verleger mit guter Laune über die, damahls leider! in breiten Wortschwall ausgearteten, mit überflüssiger Gelahrtheit prunkenden, meist über ein gleiches Muster gearbeiteten Widmungen, und weil die seine vor solchen gewöhnlichen sich auszeichnet, haben wir derselben wohl auf wenige Augenblicke unsere Aufmerksamkeit schenken dürfen.

Nur drei Jahre später, um 1682, erschien zu Leipzig das, so viel ich finden konnte, letzte dortige Melodieenbuch des 17ten Jahrhunderts, wenn es nicht vielleicht bis auf die neueste Zeit überhaupt das letzte geblieben ist. Derselbe Buchbinder, Christoph Klinger, den wir in seiner Widmung an seine Kunstgenossen nur so eben vernahmen, war Verleger desselben, den Druck hatte Gallus Niemann zu Leipzig besorgt, und der vollständige Titel des Werkes lautete wie folgt: „Neu Leipziger Gesangbuch, von den schönsten und besten Liedern verfasset, In welchem nicht allein des seel. Herrn D. Lutheri, und andere, mit Gottes Wort, und unveränderter Augsburgischen Confession übereinstimmende, und in Christlicher Gemeine allhier, wie auch anderer reinen Evangelischen Orten und Landen eingeführte und gebräuchliche Gesänge, lateinische Hymni und Psalmen mit 4, 5 bis 6 Stimmen, deren Melodeyen theils aus Johann Herrmann Scheins Cantional und andern guten Autoribus zusammengetragen, theils aber selbsten componirt; Sondern auch die Passion nach den heiligen Evangelisten Matthäo und Johanne, die Auferstehung, die Missa, Praefationes, Responsoria und Collecten, auf die gewöhnlichen Sonn- und hohen Festtage, das Magnificat nach den 8 tonis, Te Deum laudamus, Symbolum Nicenum &c. Choraliter, Und was sonsten bei dem öffentlichen Gottesdienste gesungen wird, zu finden. Mit Fleiß verfertiget, und herausgegeben von Gottfried Vopelio, von Zittau, itziger Zeit bei der Schulen zu S. Nicol. Cantore. Mit einer Vorrede D. Georgii Moebii, Theol. Prof. Publ. und dero Zeit der theologischen Facultät Decani, welcher auch nach der Vorrede viel nützliche Anmerkungen hinzugethan, und darinnen gewiesen, wie in unterschiedlichen Liedern an gewissen Orten falsch und unrecht gesungen, und wie daneben viel dunkle und undeutliche Redensarten recht sollen verstanden werden u. s. w.“ Diesesmahl stellte der Verleger dem von ihm ausgestatteten Buche eine ernstere Widmung voran, als er vor damahls drei Jahren gethan hatte. Sie ist gerichtet an alle Vorsteher, Pfleger und Kirchenväter rein evangelischer, zur unveränderten Augsburgischen Confession sich bekennender Kirchen, insonderheit die der Kirchen und Schulen zu S. Nicolai und Thomas in Leipzig; namentlich Christian Lorenz von Adlershelm ꝛc., ersten Bürgermeister, Georg Lehmann, Superintendenten und Pastor zu S. Nicolai, Johann Friedrich Falkner, Proconsul und Syndicus, und die Baumeister Johann Ernst Bose und Georg Christoph Schütz. So groß auch der Fleiß der Sammler gewesen, die bisher Gesangbücher zusammengetragen hätten — heißt es darin — so habe doch in diesen bisher ein absonderlicher Mangel sich wollen spüren lassen. Die Cantionale des Vulpius und Decimator*) seyen wegen der alten und unbekannten Melodeyen nicht allenthalben beliebt; die Werke dieser Art von den berühmten Meistern Bartholomäus Gese, Seth Calvisius, Johann Herrmann Schein, seien bereits vor vielen Jahren herausgegeben, und „dermaaßen abgangen, daß keine Exemplarien mehr davon zu bekommen“; die neuerlich herausgekommenen endlich wegen der allzuvielen neuen Gesänge, oder des unbequemen Formats und Drucks in Kirchen und Schulen nicht wohl zu gebrauchen. Diesem Mangel abzuhelfen, sei dem Verleger durch die „bei-

*) Was für ein Melodieenbuch hier gemeint sei, habe ich nicht erforschen können.

räthige" Hülfe des Cantor Vopelius gelungen. In dem Cantional das er gegenwärtig hervorgebe, sei Vieles aus Scheins Cantional entlehnt, der in diesem seinem Werke „sehr natürlich und lieblich" sei; wo man von anderen Meistern etwas geborgt habe, sei ihr Name ausdrücklich neben die Discantstimme gesetzt. Auch lateinische Hymnen, Antiphonen, Responsoria, die in vielen Kirchen zu Gottes Ehren abgesungen zu werden pflegten, seien zusammengetragen, „damit nicht allein die studirende Jugend in den Schulen beizeiten dazu angewehnet, sondern auch diejenigen, so der lateinischen Sprache auch nur in etwas kundig, bei dem öffentlichen Gottesdienste in beständiger Andacht möchten erhalten werden." So sei dies, von der theologischen Facultät intitulirte Neue Leipziger Gesangbuch entstanden, das nun den genannten Gönnern überreicht werde ꝛc. Dieser vom 16ten December 1681 gegebenen Widmung folgt die Vorrede des D. Georg Möbius (vom 24sten September nach der gnadenreichen Geburt Jesu Christi 1681). Ihr Eingang handelt herkömmmlicher Weise von der Würde und dem Nutzen des Gesanges, und wiederholt dann, dem Wesentlichen nach, nur dasjenige, was der Herausgeber in seiner Zuschrift bereits gesagt hat. Die sich der Vorrede anschließenden, auf dem Titel verheißenen Anmerkungen können hier übergangen werden, eben so die ihnen folgenden 5 lateinischen unb 2 deutschen Preisgedichte, welche sämmtlich an Vopelius gerichtet sind, von Georg Möbius (dem Vorredner), Joachim Feller, Professor der Poesie zu Leipzig, Christian Daum, Gottfried Herrichen, Rektor, und Johann Dornfeld, Conrektor zu St. Nicolai, und Sonnabendprediger an St. Thomas; M. Jacob Gauch, drittem Collegen an der Rathsschule zu St. Nicolai, und Johann Cadaeus, Vopelius' altem Schulfreunde.

Gottfried Vopelius, der Herausgeber, war am 28. Jan. 1645 zu Herwigsdorf bei Zittau geboren, Sohn des dortigen Pfarrers Christoph Vopelius. Das Cantorat an der St. Nicolaikirche zu Leipzig erhielt er um 1675, und verwaltete es 40 Jahre, bis an seinen 1715 (d. 3. Febr.) erfolgten Tod. Die äußere Einrichtung theilt sein Gesangbuch mit den meisten früheren und gleichzeitigen. Die Festgesänge machen den Anfang, ihnen folgen die Katechismusgesänge, die Morgen-, Abend- Tisch- und s. g. Wetterlieder, die Lieder von der Rechtfertigung, die Psalmlieder; Gesänge von Creuz, Verfolgung und Anfechtung, vom Worte Gottes und der christlichen Kirche, vom Tod und Sterben, vom jüngsten Tage, Auferstehung der Todten und ewigem Leben; die Litaney, Wiegen- und Hochzeitlieder, von den 3 Hauptständen, Gregorienlieder, und zuletzt ein Anhang lateinischer Gesänge. Die Zahl der Lieder im Ganzen (die Übersetzungen lateinischer mitgerechnet) beträgt 426, also um Vieles weniger, als Quirsfeld gegeben hatte; doch sollte Vopelius' Buch, schon seinem Titel zufolge, nur das Erlesenste enthalten. Von diesen Liedern ist die Mehrzahl, 321, mit eigenen Singweisen versehen, am reichsten die, ohnehin alle übrigen an Umfang übertreffenden Festlieder, die deren 131 haben, und nächst ihnen die Sterbelieder, denen 43 beigegeben sind; die Singweisen der übrigen Abtheilungen übersteigen nur bei zweien um Weniges die Hälfte der zuletzt genannten Zahl (bei den Zeitliedern, die 23, den Creuzliedern, die 22 Singweisen mitbringen) bei allen übrigen erreichen sie dieselbe nicht, selbst mit den Psalmliedern erscheinen nur 21 Melodieen. Von der Gesammtzahl der Singweisen sind 55 nur einstimmige, einfache Choralmelodieen, (Responsorien, Praefationen, Benedicamus für die einzelnen Feste, die meist am Schlusse der ihnen bestimmten Unterabtheilungen stehen, und deren zuletzt einige noch im Anhange zusammengefaßt sind), die übrigen (266) erscheinen in mehrstimmigen Tonsätzen zu 3 bis 6 Stimmen. 86 dieser Sätze, mit Einschluß der auf dem Titel

bemerkten beiden Passionen und der Auferstehung, haben keine Namensbezeichnung; 32 sind, als von ungewissen Urhebern herrührend, mit „Incerti“ bezeichnet; die übrigen 148 tragen die Namen bekannter Meister des 17ten Jahrhunderts, mit Ausnahme weniger, die noch dem vorangehenden angehören, Selneccer, Jacob Handl, Joachim a Burgk, Gesius, Michael Prätorius, von denen aber zusammengenommen nur acht Sätze erscheinen. Die meisten, eben hundert, werden von Johann Herrmann Schein gegeben, nächst ihm von Crüger (9), Hammerschmidt (7); von Melchior Frank und Johann Schop je drei; von den übrigen — Christoph Peter, Tobias Michael, Rosenmüller, Heinrich Scheidemann, Bodenschatz, Briegel ꝛc. treffen wir nur einen, höchstens zwei. Endlich erscheint hier auch Heinrich Schütz, doch nur einmahl, mit seiner Melodie und seinem Tonsatze zu Doctor Cornelius Beckers 150stem Psalm: „Lobt Gott in seinem Heiligthum“. Allen diesen Meistern sind wir früher bereits begegnet, und haben uns näher mit ihnen bekannt gemacht; über einige wenige bleiben uns hier flüchtige Bemerkungen nachzuholen, da uns überhaupt nur sparsame Nachrichten über sie mitgetheilt sind, und wir auch, ständen reichlichere uns zu Gebote, schon deshalb nicht bei ihnen verweilen dürften, weil die wenigen Tonsätze, die Vopelius' Gesangbuch von ihnen bietet, nicht hinreichen, ein Urtheil über sie zu bilden. Über **Christoph Sebastian Buchner** und **Christian Daum**, deren jeder hier mit einem einzigen Tonsatze auftritt, jener erste über Neumarks Weise seines Liedes: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ mangeln uns alle Nachrichten. Gerber nennt uns nur einen Churmainzischen Capellmeister des zuletzt gedachten Familiennamens, aber des Taufnamens Johann Philipp, und einen Adam Buchner, von dem 1677 ein musikalisches Werk: „die thränenreiche Freudenernte“ gedruckt seyn soll. **Sebastian Knüpfer** (von dem Vopelius einen 4stimmigen Satz der Weise: „O Traurigkeit, o Herzeleid“ aus Rists himmlischen Liedern giebt,) war am 6ten September 1633 zu Asch im Voigtlande geboren, und bekleidete seit dem Tode Tobias Michaels, 1657, das Cantorat an der Thomasschule zu Leipzig, bis an seinen am 10ten October 1676 erfolgten Tod, wo **Johann Schelle**, zu Geysingen im Meißner Erzgebirge geboren, wie Knüpfer eines Cantors Sohn, ihm nachgefolgt zu seyn scheint, der bis in das folgende Jahrhundert hinein (1701) dieses Amt verwaltete. Von ihm giebt Vopelius einen 5stimmigen Satz über eine von ihm wahrscheinlich auch erfundene Melodie zu Dr. Friedrich Rappolts Sterbeliede: „Mein Leben war ein Streit.“ Von Christoph Demantius erscheinen hier nur zwei Tonsätze; wir behalten uns vor, zu ihm bei Gelegenheit des Gothaischen Cantionals zurückzukehren, wo wir deren mehre von ihm treffen werden. Mit dem Namen des Herausgebers, Gottfried Vopelius, sind nur drei Tonsätze bezeichnet: zu einer neuen Melodie für Christian Keimanns Lied über den Lobgesang der Maria: „Meine Seele Gott erhebt“; ein zweiter zu einer andern über das Lied eines unbekannten Dichters: „Also hat Gott die Welt geliebt“, beide zu 4 Stimmen; endlich ein 5stimmiger über die Weise eines Sterbeliedes: „O treuer Jesu, der du bist ꝛc.“ Wir dürften jedoch kaum annehmen, daß seine ganze Theilnahme als Tonsetzer an dem nach ihm genannten Gesangbuche sich auf diese wenigen Tonsätze beschränke, und so liegt die Voraussetzung sehr nahe, daß er nur in diesen zugleich Sänger und Setzer sei, und sie deshalb allein seinen Namen tragen, alle übrigen aber, denen jede Namensbezeichnung fehle — 83, wie zuvor bemerkt ist — ihm nur als Setzer angehörten, wie auch die, freilich nicht vollkommen klare Andeutung der Vorrede es muthmaaßen läßt. Doch würde bei dieser Voraussetzung immer noch eine

Ausnahme zu machen seyn mit den beiden Passionen nach den Evangelisten Matthäus und Johannes. und der Auferstehungsgeschichte, die unser Gesangbuch giebt. In jenen wird die Erzählung im Choralton vorgetragen, die vierstimmigen turbae sind einfach deklamatorisch gehalten, in einer Art, wie sie der Regel nach den Setzern der späteren Hälfte des 17ten Jahrhunderts nicht eignet. Die Auferstehungsgeschichte, aus den vier Evangelisten zusammengezogen, gleicht in der allgemeinen Anlage der des Heinrich Schütz. Sie beginnt mit einem fünfstimmigen Chore über die Worte: „Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird"; nach ihm beginnt die Erzählung im Choralton, und die Reden der Handelnden weben sich in 2, 3, 4, 5stimmigen Figuralsätzen zwischen sie hinein; an ihrem Schlusse endet ein fünfstimmiger Chor das Ganze, über die Worte: „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Christum unsern Herrn, Victoria, Victoria!" Durch die figurirte, in Stimmenfülle wechselnde Behandlung der vollstimmigen Sätze unterscheidet sich dieses Werk von den vorangehenden beiden Passionen, doch ist es, eben wie diese, wohl um Vieles älter als Vopelius. Ich fand nämlich dasselbe einem alten Drucke der Passion des Bartholomäus Gese vom Jahre 1588 in anscheinend gleichzeitiger Handschrift angehängt, weder mit des Tonsetzers, noch des Schreibers Namen bezeichnet; es wäre also fast hundert Jahre vor Vopelius' Gesangbuche schon vorhanden gewesen. Dazu kömmt, daß die mehrstimmigen Sätze nicht auf alten Kirchenweisen beruhen, sondern freie Erfindungen sind, daß also Vopelius, wenn das Ganze von ihm herrührte, nicht hätte anstehen dürfen, es mit seinem Namen zu bezeichnen, vorausgesetzt, daß er diesen allen Tonsätzen habe beifügen wollen, deren melodische Grundlage ihm angehört. Wir werden demnach schon annehmen dürfen, daß diese drei umfangreicheren Werke nicht von ihm, sondern unbekannten Meistern herrühren, und daß die Überschrift: „Incerti" bei ihnen nur vergessen worden sei. Vopelius' Sätze — wir meinen nun hier sowohl die seinen Namen tragenden, als die namenlosen — sind würdig und kirchlich gehalten, bei einigen nur haben wir entstellende Druckfehler zu bedauern. Dagegen ist für getreue Mittheilung der Tonsätze anderer Meister nicht zu bürgen, höchstens vielleicht mit Ausnahme der von J. H. Schein herrührenden, obgleich selbst hier hin und wieder, wenn auch nur leise, an der Stimmenführung gefeilt ist. Einige der namenlos gebliebenen Sätze scheinen ursprünglich auf deren dieses Meisters gegründet zu seyn; der Herausgeber fand an ihnen, seinen Ansichten zufolge, wohl mehr zu ändern, als daß sie nach seiner Umgestaltung noch für Werke des älteren Meisters hätten gelten können, und darum mag er ihnen weder dessen, noch irgend einen andern Namen beigefügt haben, um sie eben so wenig sich anzueignen, als Jenem etwas doch ganz Umgewandeltes beizumessen. Bei dem Tonsatze über die Weise des Liedes: „Es steh'n vor Gottes Throne" hat er den Namen Joachims von Burgk augenscheinlich deshalb weggelassen, weil er nicht allein an der von diesem Meister herrührenden Melodie gebessert, sondern ihr auch eine ganz neue Harmonie gegeben hat; wogegen er in zwei andern Fällen, wo dieses nicht geschehen war, keinen Anstand genommen hat, ihn zu nennen. Er ist aber freilich nicht immer so gewissenhaft gewesen, namentlich nicht bei den Sätzen Hammerschmidts, die er mittheilt. Dieser Meister behandelt unter andern die von ihm erfundene Melodie zu Keimanns Weihnachtsliede: „Freuet Euch, ihr Christen alle" folgendergestalt: Er beginnt (wie wir schon früher gesehen haben) mit einem fünfstimmigen Halleluja; diesem folgen dann die ersten beiden Strophen des Liedes, in ihren früheren sechs Zeilen für zwei Tenore und einen Baß, die Kehrreime der letzten 4 Zeilen aber für einen fünfstimmigen Chor von zwei Diskanten, Alt,

Tenor und Baß. In der dritten und vierten Strophe wechseln dagegen beide Chöre, bei sonst gleichbleibender Melodie miteinander, nur bei den Kehrreimen bleibt die frühere Behandlung dieselbe. Vopelius hat nun die Wechselchöre weggelassen, das Ganze in einen durchhin dreistimmigen Satz für zwei Soprane und Baß umgewandelt, mit Einschluß des beginnenden Halleluja, und nur die Harmonie nothdürftig beibehalten. Dem so zusammengeschrumpften Satze hätte er aber nun nicht den Namen Hammerschmidts beifügen sollen, weil bei denen, die jenen in seiner Urgestalt nicht kennen, leicht die Vermuthung entstehen kann, diese hier vor Augen zu haben. Nicht anders ist Vopelius auch bei einem zweiten Tonsatze Hammerschmidts verfahren, über die, ebenfalls ihm angehörende Weise des Keimannschen Liedes: „Meinen Jesum laß ich nicht". Man darf ihm hier mit Recht vorwerfen, er habe einerseits zu viel, andererseits wieder zu wenig gethan. Zu wenig: denn durch seine Bearbeitung ist die Melodie des Liedes noch nicht zu einer für den Gemeinegesang brauchbaren geworden, weil dazu gehört hätte, alle Wiederholungen einzelner Zeilen auszuscheiden, die, von jenem Gesichtspunkte angesehen, als unzweckmäßig erscheinen müssen. Man ist später so verfahren, in der Art, daß der Kern der Melodie dabei nicht angetastet worden ist; wie sie nach dieser Umbildung erscheint, gehört sie in allen ihren einzelnen Theilen Hammerschmidt an, darf also mit Recht die seinige genannt werden, wie sie denn auch unter seinem Namen noch in vielen Kirchen fortlebt. Vopelius selbst verfuhr so mit der eben zuvor besprochenen Melodie, und sie ist in der That auch in der Gestalt, die er ihr gegeben — mit Ausnahme des beginnenden Halleluja — in den allgemeinen Kirchengesang übergegangen. Man würde billigen können was er dort gethan, wenn man es aus dem Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit für den Gemeinegesang betrachtet, sobald er nur das Gegebene auch als Umarbeitung, und nicht als ein Ursprüngliches dargeboten hätte. Ein solcher Gesichtspunkt scheint ihn aber hier nicht geleitet zu haben, er ist vielmehr ganz willkührlich verfahren, und hat doch eben wiederum zu viel gethan. Er hat, ohne dringende Veranlassung, die Tonart verändert, das Ganze aus **D** nach **C**, einen Ton tiefer, versetzt; die Stimmenzahl von fünfen auf vier vermindert, den bezeichnenden Wechsel des vollen Chorgesanges und zweistimmiger Sätze beseitigt, durch den die wiederkehrende Zeile: „Meinen Jesum laß ich nicht" erst mit vollem Nachdrucke eingeprägt wird. So erscheint nun das Ganze, ohne Licht und Schatten, als durchweg vierstimmiger Satz. Daß Vopelius das fünfstimmige Instrumentalvorspiel wegließ, und eben so die, jede Chorstelle begleitenden Instrumente, darf auf sich beruhen. In der Gestalt aber, wie jener Gesang nunmehr erscheint, ist er weder für den Gemeine-, noch den Kunstgesang recht tauglich, die ursprüngliche Anlage seines Urhebers ist ganz verlöscht, und er hätte dessen Namen nicht länger mehr tragen dürfen, oder doch nur mit der Beschränkung, daß die Melodie allein jenem Meister angehöre. Unter diesen Umständen läßt sich nicht dafür bürgen, daß die übrigen Sätze Hammerschmidts, die Vopelius giebt, und deren Quelle ich bisher nicht entdecken konnte, bei ihm in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheinen. Mit denen anderer Meister ist dies augenscheinlich nicht der Fall. Michael Prätorius' Tonsatz über die Weise des Judasliedes — dem Passionsliede Herrmann Bonn's: „O wir armen Sünder" angepaßt, — einer seiner schönsten, ein Muster geistreicher Behandlung der mixolydischen Tonart, ist hier durch ganz willkührliche, nirgend gerechtfertigte Beifügung von Versetzungszeichen ganz entstellt, und seines eigenthümlichen Gepräges beraubt, was in so später Zeit — 1682 — uns freilich nicht mehr befremden kann, weil das Gefühl für die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Tonarten damahls schon fast gänzlich erloschen war.

Als Quelle fremder Tonsätze, auch nur als Hülfe bei Auslegung älterer, hat man sich demnach des Vopeliusschen Gesangbuches nur mit Vorsicht zu bedienen; für nähere Würdigung des Herausgebers selbst, für Erkenntniß des Sinnes und Geistes seiner Zeit, so wie deren Verhältnisses zum geistlichen Liedergesange, für lebendige Anschauung der Gestalt des Kirchengesanges zu Leipzig, namentlich unmittelbar vor J. Sebastian Bach, bleibt es aber ein höchst schätzbares Werk, das in diesem Sinne allerdings selbst als Quelle benutzt werden kann.

Mit Vopelius' Gesangbuche schließt sich die Reihe der Melodieenbücher Chursachsens; andere dort herausgekommene geistliche Liedersammlungen enthalten keine Singweisen, wie unter andern die zu Freiberg 1693 bei Zacharias Becker erschienene, mit dem Titel: „Verneuert und vermehrt Christliches Gesangbuch, in sich haltend über Sechshundert alte und neue geistliche Lieder ꝛc." Ehe wir uns nun zu den in Thüringen erschienenen Melodieenbüchern wenden, verweilen wir noch zuvor bei einem, ursprünglich aus Görlitz stammenden, und später in vielen Ausgaben namentlich über Schlesien verbreiteten. Es war von dem Collegen der Schule zu Bunzlau, Christoph Buchwälder, zusammengestellt, bei Johann Rhambaw zu Görlitz 1611 gedruckt, und von diesem letzten dem dortigen Rathe gewidmet. Der Beifall, den es gefunden, ließ bald eine erneuerte Auflage wünschenswerth erscheinen; allein der wenige Jahre später ausgebrochene böhmische Krieg, der den zerstörenden dreißigjährigen Kampf zur Folge hatte, verhinderte deren Erscheinen. Buchwälder, der erste Herausgeber, hatte es jedoch, dieser Hindernisse ungeachtet, sorgsam vorbereitet, wenn ihm auch erst 33 Jahre nach der ersten Herausgabe gelang, es zu verwirklichen. Dies geschah durch Gottfried Helwig von Bunzlau, Buchwälders Schüler, der in seiner von Breslau „am 25. Martii des 1644. Jahres" gerichteten Widmung an Carl Friedrich, Herzog zu Münsterberg ꝛc., Sophie Magdalene, geborne Herzogin zur Liegnitz, dessen Gemahlin, und Elisabeth Maria, dessen Tochter, uns davon unterrichtet, und uns zugleich das Jahr der ersten Erneuerung des Buches nennt, das auf dem Titel fehlt, wie denn überhaupt bei dessen zahlreichen späteren Ausgaben die Jahrzahl stets vermißt wird. Die Aufschrift lautet nun: Geistliche Kirchen- und Hauß-Music, darinnen außerlesene Gesänge, Psalmen und Hymni auf die gewöhnlichen Sonn- und Festtage, auch sonsten in allerhand Anliegen nützlich zu gebrauchen, in gutter richtiger Anordnung begriffen. Durch Dr. Martin Luthern und andere Gottfürchtige Männer gestellet. So mehrentheils A. 1611 zu Görlitz in Druck außgangen, anjetzo aber zu deß Allerhöchsten Lob und Ehre auf inständiges Anhalten Christlicher Herzen new umbgefertiget, und mit vielen anderen Geistreichen Gesängen nebst ihren Melodeyen vermehrt und gebessert, sampt dreyen nutzbaren Registern Von George Baumann, Buchdruckern und deß Werks Verlegern in Breßlau." Die Baumannische Druckerei zu Breslau war seitdem eifrig um die Verbreitung und Erneuerung dieses Buches bemüht. Das Geschäft gedieh nach dem Ableben Georg Baumanns auf dessen Eidam, Caspar Cloßmann, der von unserer Sammlung schon eine sechste Auflage besorgte: sein Nachfolger, Christoph Albrecht, ließ bis zu einer achten erscheinen, und dessen Wittwe veranstaltete eine neunte, durch ihren Factor Johann Jancke gedruckte; wann? sind wir außer Stande zu bestimmen, da, wie schon angeführt, diese späteren Ausgaben weder auf dem Titel, noch unter den Vorreden ein Jahr nennen. Bei der zweiten Ausgabe hatten die Lieder Matthäus Apelles von Löwensterns zum erstenmahle die Sammlung eröfnet, von denen wir schon zuvor berichtet haben. Mit Einschluß derselben enthält die neunte Auflage die nicht unbeträchtliche Zahl von 979 Liedern, von denen 65 (nach

einem angehängten Verzeichnisse) erst bei ihr neu hinzugekommen waren. Desto geringfügiger ist die Zahl der ihr mitgegebenen Melodieen. Rechnen wir die 34 Singweisen ab zu den 38 Liedern Löwensterns, so erhalten wir zu den übrigen 949 Liedern nur 24 Melodieen, von denen zehn mit einer Grundstimme, die andern aber ohne eine solche mitgetheilt werden, und deren keine uns zu einer besonderen Bemerkung veranlaßt. Vier unter denselben stehen am Ende des Buches zu beliebigem Gebrauche für passende Strophen, und zwei aus der Mitte desselben können, wenn auch verschiedenen Liedern angepaßt, bei völliger Übereinstimmung, nur für eine gerechnet werden. *)

Ein anderes, aus Görlitz stammendes geistliches Melodieenbuch erschien daselbst in der letzten Hälfte des Jahrhunderts; ob es sich weiter verbreitet habe, ist mir zu erforschen nicht gelungen. Es führt den Titel: „Passionale melicum, das ist: außerlesene, Geist- und Trost-reiche Betrachtungen des allerschmertzlichsten Leydens und Todes unseres Einigen Heylandes und Erlösers Jesu Christi, bestehend in Zwei Hundert und Funfzig nach reiner teutscher Poesy gesetzten Liedern, benebenst ihren Melodieen; mit besonderem Fleiße zusammen getragen, und in eine richtige Ordnung gebracht von Martino Jano. In Görlitz druckte es Christoph Zipper, im Jahr Christi 1663.“ Die Mehrzahl der Lieder rührt von Johann Angelus her, von Rist, Sigismund von Birken (Betulius), Johann Heermann, Paul Gerhard, Johann Franke, Andreas Gryphius, David von Schweinitz, Hans Caspar von Gersdorf, Benjamin Prätorius, Ernst Christoph Homburg u. s. w., mit deren Dichtungen, sofern sie eigene Sänger fanden die sie mit Melodieen schmückten, wir uns schon zuvor beschäftigt haben. Die Widmung des Buches, gegeben von Eckersdorf an Sagan, am Tage der Kreuzerhebung 1663, ist von **Martin Janus**, evangelischem Prediger daselbst, an Ludwig und Christian, Herzoge zur Liegnitz, Brieg rc. gerichtet. Wir lernen ihn aus dieser Zuschrift auch als Tonsetzer kennen; er bemerkt darin, daß er „sowohl des Herrn Lutheri als auch des vortreflichen Claudii Goudimelii Kirchenmelodieen mit fünf Stimmen in contrapuncto fracto et composito gesetzet und dieselben, wofern der liebe Gott fernere Gnade und Gesundheit dazu verleyhe, heraußzugeben gewillet“; doch ist es mir nicht gelungen diese Tonsätze aufzufinden, noch selbst eine Nachricht, daß deren Herausgabe wirklich erfolgt sei. Nur bei Gerber (A. L. I. Col. 687) findet sich die Bermerkung, Martin Janus sei anfangs Cantor zu Sorau gewesen, dann Rektor zu Sagan, endlich Pfarrer zu Eckersdorf, und um 1660 gestorben; man zähle ihn unter die Componisten unserer ersten Choralmelodieen. Die Nachricht von seinem Todesjahre widerlegt sich durch den Tag an welchem er die Widmung seines Passionals ergehen ließ; die von seiner Urheberschaft mit Bezug auf die ersten unserer geistlichen Liedweisen, — ohnehin schon zweifelhaft durch die späte Zeit in welcher er lebte, — mag durch ein Mißverständniß der zuvor angegebenen Stelle eben jener Zuschrift entstanden seyn, welcher zufolge er sich als **Setzer** allerdings älterer evangelischer Kirchenmelodieen nennt. Ob eine oder die andere Melodie in seinem Passional ihm angehöre, muß dahingestellt bleiben; einige derselben sind augenscheinlich von älteren Sängern der darin zusammengestellten Lieder entlehnt, manche Lieder auch mit keinen eigenen Singweisen versehen, sondern auf bekannte, theils ursprünglich geistliche, theils vorlängst geistlich gewordene verwiesen. Nur ein einziges Mahl finde ich eine Beziehung auf eine weltliche Melodie, unter Anführung des ihr ursprünglich eignenden Liedes: es ist bei dem 187sten Liede: „Jesu liebste Seele“,

*) Das Lied: „Preis sei Gott im höchsten Thron“ (S. 81) hat die Melodie des Liedes: Quem pastores laudavere (S. 68) die aber beiden vollständig beigefügt ist, während das Buch sonst mit bloßen Verweisungen sich begnügt.

das auf die Weise „Lesbia mein Leben" verwiesen wird. Wird die Melodie des Liedes von Daniel Specht: „O wie groß ist Gottes Treu und Güte" von Janus als dessen eigene bezeichnet, so rührt dieser Irrthum wohl nur davon her, daß ein ähnlich anfangendes Lied des Brüdergesangbuches (1566. Bl. 65. „Ach wie groß ist Gottes Güt und Wohlthat") dieselbe neben sich hat: sie eignet aber ursprünglich dem viel älteren Liede: „Jesus Christus unser Herr und Heiland." Bereichert hat dieses Werk den evangelischen Kirchengesang nicht um Erhebliches, es hat nur das bis dahin Erworbene zusammengestellt, sei es auch in einer einzelnen Richtung allein. Von da aus betrachtet erkennen wir aber, um wie Vieles er reicher geworden sei seit etwa hundert Jahren. Vor diesem Zeitraume, wie gering erschien uns die Anzahl der dem Leiden des Herrn gewidmeten Lieder! Nun aber sind sie schon in so großem Umfange gewachsen, daß sie allein bereits ein ganzes geistliches Singebuch zu füllen vermögen.

Von den geistlichen Sängern und Setzern Thüringens haben wir bereits ausführlich gehandelt, und oft ist bei dieser Gelegenheit von den einfachen und mehrstimmigen geistlichen Melodieenbüchern dieser Lande die Rede gewesen. Es bleibt indeß noch Einiges über dieselben uns hier nachzuholen, wobei wir auf diejenigen Werke thüringischer Meister nicht werden zurückkommen dürfen, in denen sie nur Eigenes, Neues, zu kirchlichem Gebrauche gaben; nur wo sie es ausdrücklich für den Gemeinegesang, oder doch vorzugsweise für denselben bestimmten, werden wir ihrer abermahls zu gedenken haben.

Wir erinnern nur vorübergehend an Melchior Franks zu Nürnberg 1631 erschienene Psalmodia sacra, von der wir bereits ausführlich handelten. Sie enthält 101 Melodieen und Tonsätze für 105 Lieder; Tonsätze, deren Mehrzahl (66) fünfstimmig, die Minderzahl (35) 4stimmig ist, und giebt meist neugesetzte Weisen des 16ten Jahrhunderts, doch auch zwölf des Herausgebers, in dessen Art und Kunst wir einen Nachklang dieses merkwürdigen Zeitraums fanden. Viel umfänglicher ist das mehrstimmige Melodieenbuch, dessen wir öfter zuvor unter der allgemeinen Bezeichnung des Gothaischen Cantionals gedacht, und über das wir nun genauere Rechenschaft zu geben haben. Es erschien zuerst 1646 und in den folgenden Jahren zu Gotha bei Michael Schall, in drei Theilen; dann, zum andernmahl in den Jahren 1651, 1655, 1657; ob es späterhin noch mehr Auflagen erlebte, habe ich nicht erforschen können. Sein vollständiger Titel lautet: Cantionale sacrum, das ist, Geistliche Lieder von Christlichen und trostreichen Texten mit 3, 4, 5 Stimmen, unterschiedlicher Autorum. Für die Fürstlichen Land- und andere Schulen im Fürstenthumb Gotha; Auf gnädige Fürstliche Verordnung in dies bequeme Format (Duodez) zusammengebracht und gedruckt zu Gotha im Jahre 1646 ꝛc. (zum andernmahl gedruckt zu Gotha 1651 ꝛc.) Wir sehen, es war zunächst mehr zum Schulgebrauche bestimmt, doch augenscheinlich um die Schüler an demjenigen vorzuüben, womit sie demnächst in die Kirche eintreten sollten. Seine Vorrede gedenkt eines früher „für die teutschen Classes der Schulen im Fürstenthumb Gotha ausgefertigten Gesangbuches"; das gegenwärtige Cantional, sagt sie dann, sei „gleichsam als in einem höheren Grad, von auserlesenen tröstlichen Texten, unter anmuthigen 3-, 4-, 5-, 6-, und mehrstimmigen Melodeyen zusammengetragen. Der erste Theil begreift die Festlieder (123 drei- bis achtstimmige Tonsätze in 15 Abtheilungen: Advent — H. Christfest — Neu Jahr, oder Beschneidung unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi — Fest der Offenbarung, oder H. Drei Könige — Fest Mariä Reinigung, oder Lichtmeß — Leiden Christi — Fest Mariä

Verkündigung — Fest der Auferstehung Christi, oder Ostern — Fest der Himmelfahrt Jesu Christi — Pfingstfest — Fest der h. Dreieinigkeit — Fest S. Johannis des Täufers — Fest Marien Heimsuchung — Fest S. Michaelis oder der heiligen Engel — Auf der Apostel Tage. Diesen Liedern ist in der zweiten Ausgabe von 1651 noch das Predigtlied „Herr Jesu Christ dich zu uns wend" beigefügt. Der zweite Theil enthält „andere Christliche Kirchen- und Schulgesänge, welche nach der Ordnung des heiligen Catechismi eingetheilet werden"; 137 Lieder mit 143 Melodieen und Tonsätzen zu 2, 3, 4, 5, 6 und 8 Stimmen; der dritte endlich befaßt „Geistliche Lieder ꝛc. welche bei Christlichen Leichbestattungen tröstlich können gebraucht werden"; 63 4-, 5- und 6stimmige Tonsätze. Der Gesammtinhalt dieses Buches giebt demnach 329 Melodieen und Tonsätze, zu 323 geistlichen, deutschen und lateinischen Liedern, um Etwas mehr als das, sechs und dreißig Jahre später erschienene Gesangbuch des Vopelius. Die meisten der Sätze die es giebt sind freilich liedhafte, einfache, ohne künstliche Stimmenverflechtung; doch erscheinen auch mehre, zumahl in dem ersten Theile unter den Festgesängen, in Motettenform; hier deren zwölf, fünf im zweiten, und im dritten jene sechs Tonsätze Melchior Franks über Bibelsprüche, in redegemäßer Haltung mehr, als motettenhafter Verwebung. Da die früheste Ausgabe unserer Sammlung noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts erschien, die zweite bereits in den ersten Jahren der späteren Hälfte dieses Zeitraums, so dürfen wir erwarten hier nur Meistern des sechzehnten Jahrhunderts zu begegnen, oder solchen, die in den früheren Jahren des folgenden thätig, Nachklänge der Art und Kunst Jener zeigen; und so verhält es sich in der That. Es sind aber nicht Werke deutscher Meister allein, die uns hier geboten werden, wir finden deren, wenn gleich in geringerer Anzahl, auch von Italienern und Niederländern: so von Luca Marenzio und Orazio Vecchi, von Orlando Lasso und Jacob Regnard, theils mit lateinischen, theils untergelegten deutschen Texten. Von uns bekannten deutschen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts erscheinen Jacob Händl (Gallus), Joachim a Burgk, Bartholomäus Gese, Steuerlein, Calvisius, Scandelli — den wir als in Deutschland eingebürgert, und zum Lutherthum übergegangen, wohl hier mit nennen mögen — Michael Prätorius, Vulpius; selbst Eccard, wenn auch sein Name nicht genannt ist. Denn sein fünfstimmiger Satz über die — von ihm auch wohl erfundene — Weise des Liedes: „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott" geht hier unter Demantius' Namen, zu einem lateinischen Liede: Christe rependimus tibi etc. (I. 52); seine 4stimmigen Tonsätze über seine Melodieen der Helmboldschen Festgesänge „Der heilig' Geist vom Himmel kam (I. 90) und Übers Gebirg Maria geht" (I. 111) aus den dreißig Liedern (1585) unter dem Namen Joachims von Burgk, und eben so Weise und Satz des Gregoriusliedes aus der Crepundia (1577) „Ihr Alten pflegt zu sagen" ꝛc. (II. 26. a.) Als ungewissen Ursprungs sind mit der Überschrift „Incerti" bezeichnet im ersten Theile 22, im zweiten 24, im dritten 6 Sätze, zusammen 52; doch erkennen wir unter diesen leicht den Weihnachtgesang „Den die Hirten lobten sehre" als Michael Prätorius' Arbeit, und ein schon früher erwähntes Betlied wider den Türken: „Zu Gott im neuen Jahre rufet der Christen Schaare" als einem sogenannten „fa la„ von Gastoldi aus Caravaggio anbequemt: „Tutti venite armati" etc. Die Mehrzahl der zuvor genannten Meister haben wir als Thüringer und Sachsen kennen gelernt; von ihnen rühren auch die mehrsten der in unserem Cantional gebotenen Melodieen und Sätze her. Die größeste Anzahl von Helder, 54 durch alle drei Theile; nächstdem von Vulpius, eben so, 33; von Schein, 30; von Melchior Frank, 29; von Joachim a Burgk, 28; von Altenburg 15,

zusammen 189, weit über die Hälfte des Ganzen, ja, wohl zwei Drittel, wenn wir die Gesänge der schon genannten, früher bereits besprochenen geistlichen Tonsetzer des sechzehnten Jahrhunderts ihnen beirechnen. Eine Menge anderer Meister tritt hinzu mit nur einzelner, oder doch wenig zahlreicher Beisteuer, und auch diese geben sich, der Mehrzahl nach, als Thüringer oder Sachsen uns kund. In das sechzehnte Jahrhundert reichen noch hinein: **Melchior Bischof**, (1547 — 1614), anfangs Schulmann, zuletzt Hofprediger und Generalsuperintendent zu Coburg, den auch die Blumenlese von Schulpfort als geistlichen Tonsetzer uns von vortheilhafter Seite zeigt; **Heinrich Hartmann**, Cantor zu Coburg seit 1608, bis an sein 1616 erfolgtes Lebensende; **Melchior Schramm**, von Münsterberg in Schlesien gebürtig, Organist zu Offenburg, von dem uns Werke aus den Jahren 1576 bis 1606 genannt werden; **David Palladius**, dessen Gesänge in den Jahren 1590, 1600, zu Wittenberg und Magdeburg gedruckt sind, während er doch aus Neapel stammen soll*), was vielleicht seine Erklärung durch den lateinischen Titel eines jener Werke findet, auf dem er „Neapolitanus" genannt seyn mag, eine Bezeichnung, die jedoch leicht von einem der zahlreichen deutschen Orte herzuleiten ist, welche „Neustadt" heißen. Dem 17ten Jahrhunderte dagegen gehören an: **Biereige**, Organist zu Boilsberg, einem eisenachschen Dorfe, 1620; **Valentin Hausmann**, Organist und Rathsherr zu Gerbstädt; **Kraus**, Organist zu Sondershausen; **Volkmar Leisring**, von Gedstädt, zwischen Buttstädt und Eckartsberge gebürtig, blühend zwischen 1609 und 1637, zuerst (1617) Rector zu Schkölen, dann (1619) Pfarrer zu Nohra, zuletzt zu Buchfahrt; **Samuel Michael** aus Dresden, Organist der Nicolaikirche in Leipzig; **Benedict Faber**, Musicus am Coburger Hofe (1602 — 1631); **Caspar Cramer**, Rektor zu Langensalze (1641), Setzer und Sammler geistlicher Liedweisen; **Thüring** (1617 — 1637), Schullehrer zu Willerstädt; **Dilliger**, am 30sten November, dem Andreastage, zu Eisfelt 1593 geboren, seit 1625 Cantor zu Coburg, 1634 Diaconus an der Moritzkirche daselbst, bis zu seinem, am 28. August 1647 erfolgten Ableben; **Marold**, Cantor zu Gotha um 1631 bis 1666. Die Namen **Trümper** und **Sigillus** die wir außerdem hier finden, mögen ebenfalls Männer aus jenen Gegenden, und ähnlichen Berufes bezeichnen, es ist mir indeß nicht gelungen Bestimmteres über sie auszumitteln; so wie ich es auch dahingestellt seyn lassen muß, ob der nur einmahl vorkommende Name **Musophilus Dedekind**, der jenes Constantin Christian ist, der von Rist unter dem Namen ConCorD in den Elbschwanenorden aufgenommen, und mit der Dichterkrone geschmückt, als Chursächsischer Concertmeister in den Jahren 1661 — 1683 mancherlei geistliche Gesänge und Singspiele ausgehen ließ, in deren einem, „der sterbende Jesus" geheißen, er den Judas vor den Augen der Zuschauer sich erhenken, und den Satan sein ausgeschüttetes Eingeweide in einem Korbe davontragen läßt. Der Vorname mit dem er hier erscheint ist zwar nicht der seinige, könnte aber leicht — neben manchen Spottnamen, die ihm seine Reimereien zuzogen — ein Ehrenname seyn sollen, den ihm seine Verehrer als Liebling der Musen beigelegt hätten. Es verlohnt nicht der Mühe, danach weiter zu forschen, denn von ihm und den zuvor genannten Meistern erhalten wir durch das Gothaische Cantional nur so wenige Tonsätze, daß sie unzureichend sind, ein Urtheil über dieselben zu bilden. Von einem **G. Winer**, dessen Namen die Bemerkung: „past. ad D. Henrici, Henneb." beigefügt steht, erhalten wir einen 4stimmigen Satz über Ps. 51. V. 12 — 14: „Schaffe in mir

---

*) (S. Gerber, N. L. III. Col. 646.)

Gott ein reines Herz'', (II. 114) der noch bis in Kühnaus Choralbuch (1817, Nr. 262) seinen Weg gefunden hat, über dessen Urheber jedoch sonst keine Nachricht vorhanden ist.

Wir verweilen nur bei einem dieser Meister etwas länger, den wir bereits in Vopelius' Gesangbuche antrafen, und ihm hier mit sieben Tonsätzen wieder begegnen: bei **Christoph Demantius.** Er war zu Reichenberg 1567 geboren, erhielt um 1596 das Cantorat zu Zittau und wurde endlich 1604 nach Freiberg in ein gleiches Amt berufen, das er bis zu seinem Lebensende, am 20sten April 1643, bekleidete. Unter seinen zahlreichen Werken dürfen wir bei den weltlichen Gesängen und Tänzen, deren ungefähr die Hälfte aller sind, so wenig hier verweilen als bei seiner Anleitung zur Tonkunst (Isagoge artis musicae), einer um seine Zeit sehr geschätzten Abhandlung, die von 1607 bis 1650 acht Auflagen erlebte. Das wichtigste unter den geistlichen — meist Tonsätzen über biblische Texte — sind uns seine „Threnodiae, auserlesene Begräbnißlieder'' rc. zu 4 bis 6 Stimmen, die, wie es scheint, zuerst 1611, sodann, in einer vermehrten Ausgabe, um 1620, zu Freiberg erschienen. Sie werden es seyn, auf welche Michael Prätorius in dem Vorworte seiner Urano-Chorodia (1613) sich bezieht, wenn er der für Meissen gesetzten geistlichen Lieder in einfachem Contrapuncte gedenkt, und Anleitung giebt, sie mit getheilten Chören zur Aufführung zu bringen. Eben aus ihnen werden auch wohl die fünfstimmigen Tonsätze entlehnt seyn, die das Gothaische Cantional in seinem dritten Theile uns bietet, da diese sämmtlich Begräbniß- und Sterbelieder sind. Von einem Meister, der gleich Demantius, bei dem Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts, ein drei und dreißigjähriger, in kräftig blühendem Mannesalter stand, und damahls schon zwei Werke öffentlich gemacht hatte, ist zu erwarten, daß er auch in seinen späteren Hervorbringungen noch einen Nachklang zeigen werde der Art und Kunst jener Zeit, in der sein Daseyn wurzelte, und so verhält es sich in der That; in allen Gesängen, die unsere Sammlung von ihm mittheilt, tritt ein solcher entschieden hervor, wie sie denn durch Fülle der Harmonie und geschickte Stimmenführung vor anderen anziehend sind. Man hat ihn lange für den Urheber dreier unserer bekanntesten Kirchenweisen gehalten, der von den Liedern: „Freu dich sehr o meine Seele rc.'', „Ach Gott mich armen Sünder'' (Herzlich thut mich verlangen), und „Von Gott will ich nicht lassen.'' Daß er es nicht sei, dürfen wir nun mit Gewißheit versichern; denn die des ersten Liedes gehört dem 42sten der französischen Psalme an, der nach ihr, als einer ursprünglich weltlichen, schon vor Demantius' Geburt gesungen wurde; die des zweiten nimmt Hans Leo Haßler mit Recht für sich in Anspruch, der sie zu dem Liede: „Mein G'müth ist mir verwirret'' sang; die des letzten, die wir aus früher entwickelten Gründen dem Johannes Eccard zugeschrieben, fanden wir bereits um 1572 in Joachim Magdeburgs Tischgesängen, wo denn der damahls nur fünfjährige Demantius sie wohl kaum sich zueignen kann. Alle drei sind ihm ohne Zweifel nur darum zugeschrieben worden, weil man sie in seinen Threnodieen fand, und in seiner Vorrede zu denselben eine Stelle traf, wo er sagt, „er habe etliche schöne andächtige Texte, so zuvor weltliche Melodieen gehabt, auf andre anmuthige Art componiret und mit angehängt''; womit jedoch immer nicht gesagt ist, daß er ihnen neue Singweisen gegeben, sondern nur, daß er die vorhandenen auf andere Weise als zuvor, harmonisch behandelt habe, was namentlich auf die beiden zuerst genannten, ursprünglich weltlichen Liedern eignenden, vollkommen paßt, und nicht minder auf die dritte bezogen werden kann, wenn wir uns der Voraussetzung erinnern, daß sie dem Liede „Ich ging einmahl spazieren'' entlehnt sei.

Unter den, mit keinen Namen der Meister bezeichneten Melodieen und Tonsätzen unseres Cantionals befinden sich zwei wichtige, bis auf unsere Zeit allgemein fortlebende, die ich in ihm zum erstenmahle antraf, wenn ich gleich nicht behaupten darf, daß sie hier in ihrer ursprünglichen Gestalt erscheinen. Von ihnen bleibt noch in Kurzem, was wir über sie wissen, zu berichten. Die erste von ihnen, bei der 2ten Ausgabe des ersten Theiles, 1651, dem Cantional angehängt, ist die des Predigtliedes: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend"*). Wetzel (im dritten Theile seiner Lebensbeschreibungen der Liederdichter, S. 427) schreibt dasselbe Herzog Wilhelm von Sachsen Weimar zu, der, 1598 den elften April geboren, von 1605 bis zum 17. Mai 1662 regierte, und unter dem Namen des Schmackhaften der zweite Vorsitzende der fruchtbringenden Gesellschaft war; er soll es in der Kirche, bei andächtigem Anschauen des Bildes des Gekreuzigten gedichtet haben, was wahrscheinlich zwischen 1646 und 1651, innerhalb der ersten und zweiten Herausgabe des Gothaischen Cantionals geschehen seyn wird. Die Melodie wie sie dort gegeben wird, kommt dem Wesentlichen nach, in ihrem melodischen Fortschritte der Art überein, wie wir sie noch heute singen, bis auf den zu Anbeginn jeder Zeile vorherrschenden rhythmischen Wechsel; der Tonsatz ist vollkommen einfach, Ton gegen Ton im strengsten Verstande. Die zweite dieser Singweisen ist die zu Valerius Herbergers Sterbeliede: „Valet will ich dir geben",**) die im dritten Theile des Cantionals erscheint. Der Dichter dieses Liedes, am 21. April 1562 zu Fraustadt geboren, war von seinem Stiefvater, einem Schuster, anfangs für dessen Handwerk bestimmt, wurde aber auf Fürsprache seines Pathen, des dortigen Predigers Martin Arnold, und durch Unterstützung der Schwester seiner Mutter, die er später durch liebevolle Pflege vergalt, der Gottesgelahrtheit gewidmet, erhielt nun 1590 das Diaconat, und um 1598 das Pfarramt an der Kirche zum Kripplein Christi in seiner Vaterstadt, die er aus Liebe zu seiner Gemeine nicht wieder verließ, obgleich im Jahre 1615 ihm die Würde eines Superintendenten zu Liegnitz angetragen wurde. Er starb am 18ten Mai 1628, sechs und sechzig Jahre alt, ein treuer Diener des Wortes, und Verfasser vieler hochgeschätzten geistlichen Schriften. Soviel bekannt ist, hat er nur dieses eine geistliche Lied gedichtet, dessen schöne Singweise dem Cantor seiner Kirche, **Melchior Teschner** zugeschrieben wird. Wetzel indem er dieses berichtet (I. S. 412) fügt hinzu, der weltberühmte Kaiserliche Capellmeister Telemann gestehe frei, daß diese Melodie „nach allen Regeln der Composition mit dem Texte vollkommentlich accordire"; eine Äußerung, welche die Urheberschaft jenes Tonsetzers etwas zweifelhaft macht, zumahl das Gothaische Cantional (III. 41) die allbekannte Melodie unseres Liedes als die eines Unbekannten giebt. An welchem Orte Telemann — unter dem außer allem Zweifel der berühmte Hamburger Capellmeister, Georg Philipp T. zu verstehen ist — von unserer Singweise rede, ist nicht gesagt; in Gerbers Fassung (A. L. II. Col. 638) gewinnt indeß seine Äußerung einen etwas anderen Sinn, sie lautet dort: jene Melodie sei nach allen Regeln der Composition, und dem Texte vollkommen angemessen. Nun ist dieselbe, wie sie uns hier vorliegt, allerdings eine vortrefliche, und auch ihr einfacher Tonsatz ist rühmenswerth, eindringlich eben durch seine Einfalt, aber doch nur ein einfacher; um die Zeit aber in der Telemann lebte, in dem Kreise in welchem er sich bewegte, hätte diese Eigenschaft kaum den Anspruch auf ein besonderes

---

*) S. Beispiel Nr. 199.

**) S. Beispiel Nr. 200.

Lob ihm erworben. Es liegt also die Voraussetzung nahe, Teschner habe dieses einzelne Lied seines hochverehrten Pfarrers etwa in der Art gesetzt, wie in früherer Zeit Matthias Gastritz Schallings Lied: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr" rc. mit mehr Anspruch auf Kunst des Tonsatzes; man könne demnach mit eben so vielem Rechte von ihm sagen, als von Jenem bei dem Liede seines Dichters, er habe eine Melodie dazu erfunden, nur folge daraus nicht, daß es die später kirchlich gewordene sei; deren Urheber sei eben so ungewiß, als der von der Weise für Schallings Lied. Die Entscheidung muß dahingestellt bleiben, bis der einzelne Druck aufgefunden ist, in welchem Lied, Melodie und Tonsatz wohl am frühesten erschienen sind; denn daß es in dieser Gestalt geschehen sei, ist vorauszusetzen, weil das Lied ein Gelegenheitsgesang ist. Herberger soll es im Jahre 1613, zur Zeit der Pest gedichtet haben, unter eben den Verhältnissen wie funfzehn Jahre früher Philipp Nicolai sein Lied: „Wachet auf, ruft uns die Stimme"; dieser konnte freilich das seinige einem Werke beigeben, das unter dem Einflusse gleicher Umstände entstanden war, für Herberger gab es keine ähnliche Gelegenheit. Man sagt, unser Lied sei mit folgender Überschrift erschienen: „nach dir, Jesu, dürste ich, von der gottlosen Erde sage ich mich los; sei gegrüßet o Himmel, fahre hin du schnöde Welt:"

Te Jesu sitio, terram detestor iniquam,
O coelum salve! munde maligne, vale!

Es kann nicht die Absicht seyn, durch den hier aufgestellten Zweifel das Verdienst des wackeren Teschner zu schmälern, von dessen Leben und Wirken wir sonst keine Nachricht besitzen. Ja, er soll nicht einmahl in Abrede stellen, daß jener Meister unserem geistlichen Dichter als Sänger und Setzer sich angeschlossen habe. Nur darauf soll er hinweisen, ein wie unzureichender Beweis für die Urheberschaft eines Tonkünstlers mit Bezug auf die bestimmte Melodie eines Liedes die bloße Nachricht sei, daß er eine solche dazu gesungen habe. Die Einerleiheit beider kann dadurch allein nicht festgestellt werden, wenn erhebliche Bedenken dagegen obwalten, und wir haben gesehen, daß durch spätere Forschungen selbst das Gegentheil klar dargelegt werden könne. Besondere Gunst hat sich unsere Singweise in der Anwendung auf Paul Gerhards schönes Adventlied erworben: „Wie soll ich dich empfangen", ja, sie ist ihm so vollkommen verschmolzen, daß sie nach ihm allgemeiner, und häufiger genannt wird, als nach ihrem ursprünglichen Liede.

Das Gothaische Cantional von dem wir nun scheiden, ist eine schätzbare Quelle für die Anschauung des Verhältnisses, in welchem der Kunstgesang um die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu dem Gemeinegesange stand; wie es denn schon an sich als Sammlung des Besten was damahls in kirchlichem Gebrauche sich befand, als eine werthvolle Gabe sich darstellt. Wir finden hier Tonsätze aus der Blüthezeit des 16ten Jahrhunderts, und spätere Nachklänge derselben, neben Gesängen, in denen bereits die ersten Spuren italienischen Einflusses und der neuen Kunstrichtung hervortreten; eine Zusammenstellung, aus der leicht zu erkennen ist, daß Eines wie das Andere eine frische, dort, noch nicht erloschene, hier, allgemach wachsende Anziehungskraft übte. Ein vollständiges Gesang- und Melodieenbuch dürfen wir dagegen unser Cantional nicht nennen. Ältere Lieder und Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts giebt es nicht, mit sehr wenigen Ausnahmen, und selbst da wo Lieder angetroffen werden, die aus der ersten Hälfte jenes Zeitraumes herrühren, erscheinen sie meist mit neuen, um die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts entstandenen Melodieen. Der Inhalt unseres Singebuches beschränkt sich der Mehrzahl nach auf das in den letzten 25 Jahren des sechzehnten, und

den ersten 30 des siebzehnten Jahrhunderts Hervorgegangene. Mit wenigen Ausnahmen wird das Mitgetheilte treu wiedergegeben, doch stören nicht selten entstellende Druckfehler, deren Verbesserung oft schwer fällt, wenn man nicht in den Urschriften grobe Verstöße gegen die Reinheit des Satzes annehmen will.

Das benachbarte Erfurt, von wo aus im 16ten Jahrhunderte mit die ersten, damahls freilich noch armen geistlichen Melodieenbücher ausgingen, giebt uns, so viel ich finden konnte, nur ein Buch solcher Art im Laufe des 17ten. Als bloße Liedersammlung, ohne Singweisen, bleibt allerdings, weil für seine Zeit reichhaltig, das daselbst im Jahre 1648 im Drucke Tobias Fritzschens erschienene Gesangbuch bemerkenswerth. Es nennt sich „Groß und vollständig Gesangbuch, darinnen 760 Geistliche Lieder, Psalmen, Hymni, Lytaneien, Gebet und Collecten, welche in den Christlichen Evangelischen Kirchen und Gemeinen, so der Augsburgischen Confession zugethan, pflegen gesungen zu werden, durch D. Martin Luther, D. Philipp Nicolai, Bartholomäus Ringwald und andere fromme Christen gefertigt. Itzo aufs Neue mit vielen schönen, in dieser betrübten Zeit nöthigen Liedern vermehret, und mit dreien nützlichen Registern gezieret ꝛc." Wir sehen aus den Anfangsworten dieses Zusatzes, daß man auch in Erfurt, wo Bekenner der alten und der evangelischen Kirche in fast gleicher Anzahl neben einander wohnten, nicht feierte mit dem Sammeln und Zusammenstellen geistlicher Lieder, und die von Zeit zu Zeit neu erscheinenden Gesangbücher bei jeder abermahligen Herausgabe mit Allem zu bereichern suchte, was in der Zwischenzeit irgend Bedeutendes sich hervorgethan hatte. So begegnete ich in diesem Buche zum erstenmahle dem schönen Liede Meyfarts „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" das hier (S. 937) unter der Abtheilung: „Beschlußlieder" ohne weitere Überschrift, und ohne den Namen seines Dichters steht, obgleich sonst hin und wieder die Dichternamen sich angegeben finden. Von Erfurt aus scheint es sich allgemach verbreitet zu haben, eben wie die herrliche, seiner vollkommen würdige Melodie, welche allem Vermuthen nach Melchior Frank dazu erfand. Denn diese begleitet dasselbe nicht minder zuerst in dem Erfurter Melodieenbuche, von welchem wir, als dem dort wohl einzigen des 17ten Jahrhunderts, nunmehr zu berichten gedenken. Es führt die Aufschrift: „Christlich neu vermehrt und gebessertes Gesangbuch, darinnen D. Martin Luthers und viel anderer gottselig-gelehrter Leute Geistliche Lieder und Psalmen, welche sowohl in öffentlicher Kirch-Versammlung als auch zu Hause und sonst zu Vermehrung guter und Gott gefälliger Andacht gebraucht werden mögen, sampt denen dazu gehörigen, langgewünschten Melodeyen, mit besonderem Fleiß zusammengetragen, und in gewisse Titul abgetheilet sind, beneben nothwendigen Registern. Mit Eines Ehrnvesten und Hochweisen Rathes der Stadt Erfurth sonderbarer Befreiung herausgegeben, und gedruckt bei Friedrich Melchior Dedekinden, verlegt von Johann Branden, Bürgern und Buchbindern daselbst, im Jahre 1663." Diesem Titel folgt das Privilegium des Rathes in Erfurt, „Gegeben Dienstags nach Purificationis Mariae, war der dritte Februar des 1663sten Jahres"; ihm schließt sich an die „Vorrede an den Christlichen Leser", geschrieben zu Erfurt am elften Hornungstage des 1663sten Jahres, welcher zufolge „M. Nicolaus Stenger, Pfarrer zu Kaufmanns Kirchen, und des Evangelischen Ministerii Senior, auch der h. Schrift und Sprachen Professor" Herausgeber unseres Buches ist. Wir sehen schon aus dessen treu mitgetheiltem Titel, daß es im 17ten Jahrhunderte das erste Erfurter Melodieenbuch gewesen seyn wird; berechtigte uns die Aufschrift des eben besprochenen Gesangbuches von 1648 zu der Voraussetzung, daß ihm eine Reihe

früherer, im Fortgange der Zeit stets vermehrter vorangegangen sei, so können wir aus der des gegenwärtigen den Schluß ziehen, daß man die bisher unterlassene Beigabe der Melodieen als einen Mangel empfunden habe, zumahl bei der Mittheilung manches neuen Liedes von nicht gangbarer Strophe, und daß diesem hier zum erstenmahle abgeholfen sei. Zu dieser Voraussetzung berechtigt auch die Vorrede. Nach dem herkömmlichen Lobe der Tonkunst, und zumahl des geistlichen Gesanges, wird auch des falschen und üblen Singens gedacht, des willkührlichen Wendens und Verkehrens der Melodieen, und bemerkt, daß deshalb für Kirchen, Schulen und Hausväter ein mit richtigen Melodieen versehenes Gesangbuch gewünscht worden sei. Es werden dann insonderheit „die Herren Cantores und Schulmeister“ ermahnt, „ihren Schülern die Melodeyen recht einzubilden, damit die edle Musica in dieser streitenden Kirchen bestermaaßen befördert und erhalten, und dadurch die wahre Gottseeligkeit vermehrt werde“. Der Melodieen sind 299 für 428 Lieder. Sie werden ohne Grundstimme gegeben, nur in drei Fällen erscheint zweistimmiger Gesang: bei dem Liede „Erstanden ist der heilig' Christ“ (S. 143), dem Veni creator spiritus (wie es in den Schulen zu Anfang gesungen wird) (S. 172), und dem Liede „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (S. 400); doch werden dort stets nur zwei Diskantstimmen singend eingeführt. Ihrer Mehrzahl nach rühren die Singweisen aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts her, die neueren haben meistens Thüringische Tonkünstler zu Urhebern. Aus der letzten Hälfte jenes Jahrhunderts erscheinen deren von Joachim a Burgk (zehn) und Eccard (drei) zu Helmbolds Liedern; denen dieses letzten Meisters ist hier dessen Name ausdrücklich beigefügt, und nicht der jenes ersten, wie bei M. Prätorius und im Gothaischen Cantional geschieht. Auch treffen wir von ausländischen Melodieen die den Tanzliedern Gastoldo's von Caravaggio: „A lieta vita“, und „Viver lieto voglio“ entlehnten, und auf die geistlichen Lieder des Gothaischen Cantors Johann Lindemann: „In dir ist Freude bei allem Leide“ (S. 66) und „Jesu wollst uns weisen“ (S. 382) übertragenen. Von Melodieen des 17ten Jahrhunderts erscheinen zehn von Michael Altenburg, drei von Helder, eben so viel von J. Herrmann Schein, zwei von Johann Stade, eben so viel von Melchior Frank; bei diesen letzten ist zu bemerken, daß der des Meyfartschen Liedes: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ (S. 708) sein Name fehlt, seine Urheberschaft also nicht ausdrücklich anerkannt ist. Dagegen steht über Hammerschmidts Weise zu Keimanns Lied: „Meinen Jesum laß ich nicht“ (S. 648) dessen Name, und die Bemerkung daß jene aus des Meisters (damahls noch nicht lange erschienenen) Fest- Buß- und Dankliedern entlehnt sei. Es war also in der That aus den neuesten Sammlungen geistlicher Gesänge, was nur dem gegenwärtigen Zwecke dienen konnte, mit Fleiß zusammengelesen. So finden wir auch das Lied M. Apelles von Löwensterns „Mein' Augen schließ ich jetzt“ (S. 367) mit seiner Melodie aufgenommen, und Joh. Franke's Lied „Jesu meine Freude (S. 700) nebst Crügers Melodie, wahrscheinlich aus dem Dresdner Gesangbuche von 1656 entlehnt, während sonst die Lieder dieses Dichters, und Crügers dazu gesungene Weisen, auffallend vernachlässigt sind. Auch von Paul Gerhard erscheint nur ein Lied mit einer eigenen Singweise, aber einer älteren, von frühe her schon ausschließend dazu angewendeten; das Passionslied: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, zu singen im Ton „An Wasserflüssen Babylon“ (S. 110.). Aus Alberts Arien ist sein Lied mit der dazu gehörenden Melodie erlesen: „Was willst du, armes Leben“ (S. 669); endlich haben vier Lieder Johann Rists mit Schop's Melodieen der Aufnahme sich zu erfreuen gehabt: „Ermuntre dich mein schwacher Geist“ (S. 55), „O Traurigkeit, o Herzeleid“

(S. 119), „O großes Werk, geheimnißvoll" (S. 337), „Werde munter, mein Gemüthe" (S. 642). Aber dem Wesentlichen nach ist dennoch, obgleich nach verschiedenen Seiten hin sammelnd, unser Melodieenbuch immer ein örtliches, ein Thüringisches geblieben, denn neben demjenigen was nun seit mehr als hundert Jahren Gesammteigenthum der evangelischen Kirche geworden war, und was die Grundlage einer jeden solchen Sammlung bilden mußte, hat es sich doch vorzugsweise an das Vaterländische in engerem Sinne gehalten, und das Entferntere, vielleicht unbewußt, ihm nachgestellt.

Bei Schleusingen in der fürstlichen Grafschaft Henneberg, unfern den Thüringer Landen, verweilten wir bereits früher auf Veranlassung der Gebrüder Frank. Wir haben nur über ein von daher stammendes geistliches Melodieenbuch zu berichten, obgleich es an dort erschienenen Sammlungen von Liedern zu kirchlichem Gebrauche nicht fehlt. Dieses Buch erschien noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, um 1625; ja, ein nicht selten auf Titelblättern vorkommender Druckfehler könnte einen Augenblick glauben machen daß es um hundert Jahre älter sei. Es heißt nämlich am Schlusse des seinigen: „Schleusingen, Gedruckt bei Hieronymo Steinmann, In Verlegung Wolf Endtners, MDXXV." Allein schon der Beginn seiner Aufschrift, geschweige denn die nähere Prüfung seines Inhaltes entfernt jene Voraussetzung auf das Vollständigste. Jene lautet nämlich: 834 Geistliche Psalmen Hymnen Lieder und Gebet, welche in den Christlichen Evangelischen Kirchen und Versammlungen so der Augsburgischen Confession zugethan, vor und nach Anhörung des heiligen göttlichen Wortes, wie auch bei der Austheilung des heiligen Abendmahles und sonst daheimen von Jedermann mögen gesungen werden, durch den Ehrwürdigen Hocherleuchten Herrn D. Martin Luther, auch andere Gottseelige Lehrer und Liebhaber Göttliches Worts gemacht. Alles aufs fleissigst jetzund von newem übersehen, corrigirt, vermehrt, vnd der ganze Psalter gesangsweiß nach desselben Ordnung gesetzt, die anderen Geistlichen Lieder und Gesänge nach der Jahrzeit, vnter die sechs Stück des Catechismi, vnd unter die fürnembsten Hauptartikel außgetheilet ꝛc. Sampt nützlichen und nothwendigen fünf Registern ꝛc." Schon die der mitgetheilten Aufschrift voranstehende Zahl überhebt uns jeder Ausführung, daß das Gesangbuch nicht um 1525 erschienen seyn könne, eine Überzeugung, die der Verfolg derselben bei jedem Fortschritte nur bekräftigt; sie belehrt uns aber auch darüber, daß eben nur um hundert Jahre bei Angabe des Jahres gefehlt sei, und nicht etwa eine Sammlung aus den späteren Jahren der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts uns vorliege. Für die beträchtliche Anzahl von Liedern, die uns hier geboten wird, sind aber nur zehn Melodieen mitgegeben, nicht neuere, sondern ältere, als weniger bekannt vorausgesetzte, die aber sämmtlich in früheren Melodieenbüchern anzutreffen sind, so daß, eben als solches, das vorliegende nicht in Betrachtung kommen kann. Dagegen enthält es in zehn Fällen Verweisungen auf Melodieen weltlicher Lieder, und wir führen diese hier an, um die Überzeugung zu geben, nicht nur, daß beide damahls noch allgemein im Volke fortlebten, sondern daß man auch an der Verwendung des Weltlichen für geistliche Zwecke fortwährend keinen Anstoß nahm, und sie öffentlich eingestand, sobald man in der Vergangenheit ein Beispiel dafür anzuführen wußte. Jene in Bezug genommenen Melodieen sind folgende: „Ich weiß mir ein Blümlein ꝛc. — Kommt her ihr lieben Schwesterlein — Ich ging einmahl spatziren — Wer hier das Elend bauen will — Ich armes Mägdlein klag' mich sehr — Los't auf und höret zu — Venus, du und dein Kind — Es geht ein frischer Sommer daher — Es ist auf Erd' kein schwerer Leid —

Inspruck ich muß dich lassen ꝛc.''; alle aus dem sechzehnten Jahrhunderte stammend, und durch früheren ähnlichen Gebrauch schon in den Kreis geistlicher Weisen hineingezogen, daher eine bloße Bezugnahme genügen konnte, ohne wirkliche Beigabe, die wir indeß nicht vermissen, weil jene Melodieen ohne Ausnahme in weltlichen Liederbüchern älterer Zeit uns erhalten sind.*)

Wir stehen mit unserem Berichte über die geistlichen Melodieenbücher des 17ten Jahrhunderts jetzt an der Grenze des nördlichen Deutschlands, und es liegt nahe, nunmehr zu dem evangelischen Süden unseres Vaterlandes überzugehen, der ein reiches Feld darbietet für unsere Betrachtung, die ohnedies hier dem Vorigen am leichtesten sich anschließt. Indeß ziehen wir vor, erst einzuschalten, was von dem Nordwesten Deutschlands noch ergänzend zu sagen ist, um unseren Bericht späterhin nicht durch Abspringen unterbrechen zu dürfen.

Niedersächsische, dem kirchlichen Gebrauche unmittelbar bestimmte Melodieenbücher habe ich im siebzehnten Jahrhunderte nur an zwei Orten auffinden können, in Bremen und Lüneburg, wenn es auch in diesem Theile Deutschlands an geistlichen Liederbüchern keinesweges fehlt, die uns jedoch hier nicht vorzugsweise beschäftigen. Peter Sohrs „musikalischer Vorgeschmack der jauchzenden Seelen'' wenn auch in Hamburg verlegt, dem dortigen Rathe gewidmet, und in Ratzeburg gedruckt, können wir, aus bereits entwickelten Gründen, nicht zu den Melodieenbüchern Niedersachsens rechnen. Zu Bremen erschienen „gedruckt durch Johann Wessels S. Erben, in Verlegung Jost Kölers Buchhändler'' im Jahre 1640: „Die Psalmen Davids in teutsche reymen verständlich vnn deutlich gebracht. Mit vorgehendem eines jeden Psalms Inhalt und lieblicher Meloden durch Ambrosium Lobwasser, D. Sampt vielen andern auserlesenen Psalmen und geistlichen Liedern.'' Wir erhalten hier zunächst den Lobwasserschen Psalter nebst den Zehn Geboten und dem Lobgesange Simeons, mit den bekannten Melodieen des französischen Psalmbuches, ohne Baßbegleitung: am Schlusse ist noch eine andere Bearbeitung des 42sten Psalmes beigefügt. Jedes dieser Psalmlieder hat seine Melodie neben sich, mit Ausnahme der späteren, die mit früher vorgekommenen einerlei Singart sind, wo denn nur bloße Zurückweisungen stattfinden. Die auf dem Gesammttitel des Buches verheißenen „viele andre auserlesene Psalmen und geistliche Lieder'' sind in ein angehängtes Büchlein unter besonderem Titel zusammengefaßt, welcher dahin lautet: „Vollständiges Gesangbuch D. Martin Luther und anderer Geistlicher Männer, jetzo aufs new wieder gedruckt, und mit vielen herrlichen Liedern vermehrt''; die Angabe des Druckortes und Jahres folgt dann wie vorher. Auch hier deutet die Aufschrift auf eine vorhergegangene und im Fortschritte vermehrte Reihe solcher Bücher, von denen wir bei mangelnder Anschauung freilich nicht sagen können, ob sie Melodieen enthielten, und auch in dieser Beziehung vermehrt worden sind. Das vorliegende giebt 187 Lieder, in der Zusammenstellung als Festlieder,

---

*) Beiläufig sei hier ein Singebuch angeführt, das in Schleusingen erschien, als Melodieenbuch von keiner Bedeutung, aber doch merkwürdig, wegen der eng umschränkten Aufgabe, die es sich gestellt hat. Sein Titel lautet: „Historisches Gesangbuch, in dessen erst- und anderem Theile keine, als nur solche Geistliche Lieder zu finden, welche von Leben, Lehr, Glauben, Wandel, Marter und Tod der heiligen Märterer, Manns- und Weibes-Personen, dann der Tyrannen Straff, theils durch fromme Christen hiebevor, theils aber, und zwar die meisten, von neuen, seinen Kindern zum Dienst und Besten gemacht, und im dritten Theil andere historische Geschichten zusammen gebracht worden von Johann Höfel, Uffenh. Fr. Doct. verschiedlicher Theile der Reichsfreyen Ritterschaft, und der Stadt Schweinfurth 82jährigem Consulenten. Schleusingen, Gedruckt bei Sebastian Gobel. Anno MDCLXXXI. Einen Theil des Inhalts bilden Lieder Nicolaus Herrmanns. Für kirchlichen Gebrauch scheint das Buch kaum bestimmt gewesen zu seyn.

Katechismusgesänge, Lehr- und Trostlieder, Lieder für die Tageszeiten, vom Tod und Sterben rc. denen sich dann noch besondere Trostlieder zu Gott und ein Zusatz verschiedenartiger Lieder anschließen. Zu allen diesen werden 34 Melodieen gegeben, fast ausschließlich dem sechzehnten Jahrhunderte angehörig, bei denen hier sich nichts zu bemerken findet. Ungeachtet der Verbindung beider Bücher, des Psalters und der geistlichen Liedersammlung, wird doch jener als ganz selbständig, und allen Bedürfnissen kirchlicher und häuslicher Andacht völlig genügend angesehen. Ein besonderes, ihm angehängtes Register zeigt, wie die Psalmen auf die Feste und Sonntage des Jahres, auf die christliche Haustafel einzutheilen, und zu gewissen Zeiten und bei mancherlei Ereignissen des Lebens zu gebrauchen seien, so daß die Ansicht der Calvinisten die vorwaltende bleibt, die von dem heiligen Geiste selbst eingegebenen Psalmen seien und blieben der einzig würdige Kirchengesang, selbst wenn man späteren geistlichen Liedern eine Stelle neben ihnen einräume. Eine um 43 Jahre spätere Ausgabe beider Bücher (1683) *) erscheint als Melodieen- und geistliches Liederbuch um noch Vieles beschränkter als die eben besprochene. Der Lobwassersche Psalter steht voran wie früher, und jedem Psalme ist nun eine ausführliche Anzeige seines Inhalts vorangestellt, und eine weitläufige Erklärung begleitet ihn; dagegen sind, der Vorrede zufolge, „von den Melodeyen nur die, welche für die unbekanntesten gehalten worden, den Raum zu ersparen, gesetzet", so daß bei dem Ganzen überhaupt nur 59 Singweisen als Mitgabe sich finden. **) Das „Vollständige Gesangbuch" ist um 40 Lieder gekürzt, es enthält jetzt nur deren 147, ohne Melodieen. Die Psalmlieder machen den Anfang, ihnen folgen die Schriftgesänge, diesen die Katechismuslieder; dann schließen die Festgesänge sich an, — die Lieder für die Zeiten des Kirchenjahres —, die Lehr- und Trostlieder, die Gebetlieder, die Lieder für die Tageszeiten, von Tod und Sterben, vom Begräbniß, dem jüngsten Tage, und als Anhang die Lieder: „Wie schön leuchtet der Morgenstern rc. Wachet auf ruft uns die Stimme rc. ein Lied: zur Zeit groß Donnerwetters nach dem 23sten Psalm Lobwassers zu singen: Himmel und Erd' regiert mein Gott und Herre", und zum Schlusse „Das gülden A. B. C. vor jedermann, der gern in Ehren wollt bestahn: Allein auf Gott hoff und vertrau" rc. So ist denn nun, auch dem Umfange und der Ausstattung nach, der Psalter als der Haupttheil des Ganzen hervorgehoben, auf die Melodie aber nur so viel Rücksicht genommen, als die Nothdurft unbedingt erforderte. Als Beispiele deutscher, reformirter Liederbücher zu kirchlichem Gebrauche waren beide Bremische nicht zu übergehen, so wenig bedeutend sie auch als Melodieenbücher seyn mögen.

In Lüneburg erschien im Jahre 1648, „gedruckt und verlegt bei Johann und Heinrich Stern, Buchhändler daselbst", und hindeutend, wie so manche andere, auf vorhergegangene, jetzt wesentlich bereicherte, eine geistliche Liedersammlung, die den besprochenen gleich sich ein vollständiges Gesangbuch nannte, „jetzt aufs new wieder gedruckt, und mit vielen herrlichen Liedern vermehret; Sampt den 15 Bußpsalmen D. Cornelii Beckers, wie die jetziger Zeit im Churf. Sachsen, auch anderswo gesungen werden, nebenst Herrn Johann Habermanns andächtigem Gebet-Büchlein rc." Es

---

*) Bremen drukts Hermann Brauer des löblichen Gymnasii Buchdrucker daselbst, im Jahr 1683.

**) Es sind die Melodieen des 4ten, 10, 11, 17, 20, 21, 26, 29, 35, 37, 41, 44, 45, 48, 49, 52sten, des 54sten bis 61sten, 73, 75, 83, 87, 88, 92 — 94, 96, 97, 99, 102, 104, 107, 113, 114, 117, 120, 122 — 124, 126, 132, 133, 135, 137, 138, 141, 145, 147 — 149sten Psalms, und des Lobliedes Simeons.

begreift 382 Lieder ohne beigegebene Singweisen, wir dürfen daher annehmen, daß auch die ihm vorangegangenen, in Lüneburg erschienenen, dergleichen nicht hatten, und es wird daher dasjenige, zu dem wir uns jetzt wenden, das erste, daselbst hervorgegebene Melodieenbuch des 17ten Jahrhunderts seyn. Es nennt sich abermahls ein vollständiges Gesangbuch, „in welchem nicht allein die gewöhnliche alte Kirchenlieder, sondern auch vihl neue, nützliche Gesänge auf mancherlei Fälle zu finden", und ist „gedruckt durch die Sternen, 1661." Dieses Buch enthält 421, und, wenn wir einen zuletzt angefügten Passionsgesang hinzurechnen, 422 Lieder, zu denen nur 52 Melodieen gegeben werden; wenige des sechzehnten Jahrhunderts, mit Einschluß einiger aus dem französischen Psalter, die meisten von neueren Tonkünstlern, unter andern sieben von Schop zu Rists himmlischen Liedern, zwei von Crüger zu den Liedern: „Alle Welt, was lebt und webet", und: „Nun danket alle Gott", — wogegen Johann Franke's Lied: „Jesu meine Freude" nicht Crügers Melodie mitbringt, sondern die sonst nicht vorkommende eines unbekannten Tonkünstlers*); — eine von Heinrich Albert (für das Lied: „Ich steh in Angst und Pein"), u. s. w. Es ist dieses Gesangbuch eines der frühesten, durch das eine beträchtliche Anzahl Ristischer Lieder in die Kirche eingeführt wurde; sieben aus den himmlischen Liedern mit ihren ursprünglichen Weisen, elf aus dem sonderbaren Buche himmlischer Lieder, vier aus den Festandachten, drei aus der Sabbathischen Seelenlust ꝛc., diese letzten alle ohne ihre eigenen Melodieen, nur mit Bezugnahme auf ältere, gebräuchliche; 25 im Ganzen. Eine spätere Ausgabe unserer Lieder= und Melodieensammlung erschien zu Lüneburg im Jahre 1696 durch Johann Stern gedruckt; wahrscheinlich ist sie die letzte derselben im 17ten Jahrhunderte. Ihr Titel lautet nunmehr: „Das vollständige große Cellische Gesangbuch, in welchem nicht allein die gewöhnliche alte Christliche Kirchenlieder, und zwar nach ihrer ersten und wahren Composition, sondern auch viele nütz= und erbauliche Gesänge, in öffentlicher Gemeine und sonsten in allerlei Fällen zu gebrauchen befindlich. Jetzo, nach schon längst gewesenem Abgange der ersten Exemplarien auf vielfältiges Begehren und Verlangen von Neuem wieder aufgeleget, an vielen Orten verbessert, geändert und vermehret, wie aus der Vorrede in mehren zu ersehen" ꝛc. Diese theilt denn auch darüber das Nöthigste mit. Man habe (sagt sie) verdächtig scheinende Ausdrücke mit schriftmäßigeren vertauscht, Lieder die mit dergleichen Redensarten angefüllt gewesen, durch andere ersetzt; wo über einen Gegenstand mehr Lieder vorhanden gewesen seien als nöthig geschienen, habe man nur zwei oder drei der besten stehen lassen, und „andere feine und recht geistreiche Lieder" wieder eingerückt; endlich aber, soviel es thunlich gewesen, eine Gleichheit mit dem Hannöverischen Gesangbuche bezweckt. Die Vermehrung um das Augsburgische, Nicänische, Athanasianische, Ambrosianische und Augustinische Glaubensbekenntniß, die Geschichte der Auferstehung des Herrn, und der Zerstörung von Jerusalem, so wie um ein vollständiges Gebetbuch ist nicht minder ein Vorzug dieser neuen Ausgabe. Der Melodieen geschieht in dem Vorworte nicht weiter Erwähnung. Vergleichen wir nun beide Ausgaben näher, so gewinnen wir folgendes Ergebniß. Das große Cellische Gesangbuch von 1696 enthält 428 Lieder, und zu ihnen 72 Melodieen; es ist also an jenen um 6, an diesen um 20 reicher als das Lüneburger von 1661. Von den Liedern dieses letzten sind neun mit ihren Weisen um 1696 ausgeschieden, unter ihnen die Ristischen: „Ich will den Herren

*) [musical notation] u. s. w.

ewig loben" (der Lobgesang des Priesters Zacharias); „O Traurigkeit, o Herzeleid"; „O Gottesstadt, o güldnes Licht; in zwei anderen Fällen sind die Lieder beibehalten, aber ihre Melodieen entfernt, und durch Verweisung auf gebräuchliche ersetzt. Statt der hienach fehlenden 9 Lieder sind 15 neue hinzugekommen, an die Stelle der elf entfernten Melodieen deren 31, zum Theil mit den neu aufgenommenen Liedern, zum Theil zu früher schon vorhandenen, aber ohne eigene Singweisen gebliebenen. Das Verhältniß beider Ausgaben in Rücksicht der Melodieen kommt demnach folgendermaaßen zu stehen: In dreißig Singweisen stimmen beide überein, sofern man von den Veränderungen des rhythmischen Fortschritts absieht, deren allerdings mehre in der späteren Ausgabe vorkommen, und nur die Gleichheit der Tonfolge in beiden beachtet. Elf Melodieen der früheren sind theils mit ihren Liedern (9), theils ohne sie (2) in der späteren ausgeschieden; elf Lieder jener ersten, die bereits eigene Singweisen hatten, haben in dieser letzten andere erhalten, und ein und dreißig sind in ihr ganz neu hinzugekommen. So ergiebt sich das Verhältniß von 52 Melodieen und 72 um 1661 und 1696, wie wir es vorher angaben, als durch Ausscheiden, Wechsel, Hinzuthun gebildet. Was den Wechsel betrift, so hat er zum Theil die ursprünglichen Melodieen der Lieder hergestellt — wie z. B. Crügers Weise zu J. Franke's: „Jesu meine Freude" — zum Theil sie wieder entfernt, — wie bei Alberts und Simon Dachs: „Ich steh' in Angst und Pein" — oder herkömmlich entlehnte Melodieen mit neuen, eigenen vertauscht — wie die gewöhnlich auf Opitz's Lied: „Herr nicht schicke deine Rache" angewendete Weise des 77sten Psalms mit einer für jenes ausdrücklich gesungenen. Durch das Hinzuthun endlich sind meist neue Melodieen eingeführt, nicht die ursprünglichen der erst jetzt aufgenommenen, oder doch bis dahin auf bekannte Weisen bezogenen Lieder. Namentlich ist dieses der Fall gewesen mit 4 Liedern aus Rists sonderbarem Buche himmlischer Lieder*), zweien aus seinen Festandachten**), und eben so vielen aus seiner Sabbathischen Seelenlust***); die Melodieen Hammerschmidts, Stade's, Selle's sind dabei ohne Berücksichtigung geblieben, und statt ihrer neue unbekannter Tonkünstler gegeben. Nur 4 Lieder Rists erscheinen demnach in dieser neuen Ausgabe noch mit Schops Singweisen, als ihren ursprünglichen, 8 andere aber mit Beseitigung der von bekannten und geehrten Meistern eigends dazu gesungenen. Alle Melodieen werden hier, wie in der früheren Ausgabe, mit einer nothdürftig bezifferten Grundstimme gegeben, sie bilden indeß, wie wir gesehen, nur einen nicht bedeutenden Bestandtheil beider Bücher, die also mit Bezug auf sie allein in sofern einen Werth haben, als sie uns über die früheste Aufnahme, sei es ursprünglicher, sei es neuer und ungewöhnlicher Singweisen, unterrichten; denn eine Ausbeute an vorzüglichen, bis dahin nicht vorgekommenen, gewähren sie keineswegs.

Zu den norddeutschen kirchlichen Melodieenbüchern werden wir auch das folgende zu rechnen

---

*) Lasset uns, ihr Christen singen ꝛc.
Mein Gott, nun bin ich abermahls ꝛc.
O Gott, ich dank' dir allezeit ꝛc.
O welch ein Übel ist der Krieg ꝛc.

**) Ein Kind ist uns geboren ꝛc.
Frohlocket itzt mit Händen ꝛc.

***) O Gottes Geist, mein Trost und Rath ꝛc.
Wie groß ist dieser Freudentag ꝛc.

haben, das, obgleich in Süddeutschland erschienen, doch zunächst für die Meklenburgischen Lande bestimmt gewesen seyn wird. Es erschien zum erstenmahle um 1659, im Druck und Verlag Balthasar Christoph Wusts zu Frankfurt am Mayn, unter dem Titel: „Geistliche Seelen-Musik, bestehend in Zehn Betrachtungen und vierhundert auserlesenen Geist- und Kraftreichen, sowohl alten als neuen Gesängen, mit allerhand schönen, unter andern funfzig ganz neuen Melodeyen gezieret. Auf Begehren vieler Andachtliebenden Seelen zum Druck befördert von Henrico Müllern, Prediger der Gemeine zu St. Marien in Rostock." Im Jahre 1668 und in demselben Verlage erschien von diesem Buche „die andere Edition, vom autore selbst revidirt und verbessert." Endlich, um 1684, wurde diese Liedersammlung nach des Herausgebers Heimgange „abermahls zu Drucke befördert", und sie hieß nun: „herausgegeben von H. Müllern, weyland der Heil. Schrift D. und Professorn, der Theologischen Facultät Senior und Superintendenten zu Rostock. Vom Autore selbst revidirt, und mit vielen Liedern vermehrt. Frankfurth, Drucks und Verlags Balthasar Christoph Wusts und Joachim Wildens." Es kündigt dieser Titel zwar eine Vermehrung an, ich habe sie indeß nicht finden können; das Buch enthält, wie die ihm vorangehende Ausgabe, in zwei Abtheilungen 10, und 388, zusammen 398 — nicht 400 — Lieder, wozu 88 Melodieen gegeben werden. Heinrich Müller, der Herausgeber unseres Buches, war am 18. Oktober 1631 zu Lübeck geboren und starb am 17. Nov. 1675, ein noch nicht 44jähriger, in der durch den Titel desselben angegebenen amtlichen Stellung in Rostock; ein uneigennütziger, demüthiger, frommer, vielgeplagter, weichmüthiger Mann, dessen Wahlsprüche: „je bitterer die Welt, um so süßer Jesus", und: „als die Traurigen, aber allezeit fröhlich", auf sein äußerlich freudloses, durch aufrichtige Frömmigkeit gehobenes und getröstetes Leben deuten. Seine Seelenmusik hat er durch die Widmung „Geben in Rostock, den 2. Dec. Anno 1659" Johann Georgen, Herzoge zu Meklenburg, zugeeignet. Diesem seinem Gönner sagt der Herausgeber: Die Gottesfurcht sei eine Krone der Fürsten, aber Fürsten hätten für Anderen Anlaß böse zu seyn, weil sie den gemeinen Strafen entzogen seien, und mehr Anreizung hätten, als Andere. Wäre nun den Fürsten nicht allezeit der oberste Richter für Augen, dem sie dermahleinst Rechenschaft geben müßten, so liefen sie mit vollem Muth und Willen in das sündliche Wesen hinein. Die Gottesfurcht sei ihnen, was der Damm einem fließenden Wasser, der Zaum einem unbändigen Pferde, sie halte sie zurück, daß sie nicht so frechlich sündigten. Die Gottesfurcht sei eine Krone der Fürsten, und mit dieser habe Gottes Güte seinen fürstlichen Gönner geziert, dessen ganzes Land seine Gottseeligkeit erhebe. Darum werde ihm dieses Buch als eine hoffentlich willkommene Gabe dargeboten u. s. w. In der alsdann folgenden Vorrede an den Christlichen Leser (ohne Jahr noch Monatstag) beklagt sich der Verfasser, daß der geistliche Gesang von dem großen Haufen verachtet werde. Viele erschienen erst mit dem Beginne der Predigt in der Kirche, und verließen sie wieder mit dem Schlusse derselben; viele sängen ohne Geist und Andacht, sie empfingen von den Worten keine Kraft, blieben kalten und dürren Herzens, und weil sie keine Brunst und Süßigkeit am Gesange empfänden, verlören sie allgemach die Lust daran. Andere sängen ohne Verstand, ohne zu wissen was, nur mit dem Munde, und mit ganz anderen Gedanken im Herzen; noch Andere sähen mehr auf Poeterey und Zierlichkeit der Worte, als auf Kraft und Geist, die darin steckten, da doch das poetisch-Verblümte nur die Ohren erlustige, was aber das Herz bewegen solle, kraft- und geistreich seyn müsse. Solchen Mißbräuchen zu wehren, und vieler frommen Seelen Andacht zu dienen, sei diese Sammlung bestimmt. Sie sei zahlreich,

damit sie in der Abwechslung desto lieblicher werde. Das Ganze sei in gewisse Rubriken gebracht, nach Anleitung des Nürnberger Gesangbuches. In einer jeden seien die gebräuchlichen Lieder aus gemeinen Gesangbüchern vorangestellt, und sodann viele schöne, geistreiche Gesänge hinzugethan von Johann Heermann, Rist, Betulius, Wölfer, Johann Angelus, Simon Dach, Johann Crüger; endlich seien noch etliche hinzugekommen, „so vor diesem von Keinem in Druck gegeben, und aus eigener Andacht geflossen seyen." Die Gesänge werde man zumeist in bekannte Weisen gestellt finden; zur Abwechslung, welche Freunden der Tonkunst wünschenswerth seyn könne, seien viele mit anmuthigen, sehnlichen Melodeyen gezieret, unter welchen funfzig ganz neue, von **Nicolaus Hasse**, Organisten an der Hauptkirche zu Rostock, gesetzte sich befänden, „so mich (fährt Müller fort), zweifle auch nicht an der Erfahrung anderer gottseeliger Herzen, ganz süß und kräftiglich bewegen." Es folgen nun zehn Betrachtungen: von dem Ursprunge; der Materie; der Abtheilung; den zugehörigen Stücken; dem Nutzen der geistlichen Lieder; von den geistlichen Singstunden; dem geistlichen Singplatz; von der Vorbereitung des Herzens zum Singen; von dem himmlischen Sangmeister, und der Weise im inwendigen, und endlich der Weise nach dem auswendigen Menschen zu singen, alle voll herzlicher, liebevoller Ermahnungen, die göttliche Gabe des Gesanges fleißig und auf die rechte Weise zu gebrauchen, zugleich mit der Anleitung, wie es geschehen müsse, einer Unterweisung, die aus eigener Lebenserfahrung an der Schrift geschöpft, und durch viele Beispiele erläutert ist. Das Buch selbst beginnt mit zehn Liedern des Verfassers selbst, unter dem besonderen Titel zusammengefaßt: „Himmlische Liebesflammen, angezündet von Henrico Müllern ꝛc., oder: Zehn Geistliche Liebes-Lieder, in welchen der Autor seinem Freunde und Liebhaber Jesu sein brennendes Herz zeigt, mit schönen Melodieen von Nicolao Hassen gezieret", darunter steht der 16te Vers aus dem 2ten Capitel des Hohenliedes: „Mein Freund ist mein, und ich bin sein, der unter den Rosen weidet", weil fast alle diese Lieder aus jenem Gesange des alten Bundes geschöpft sind. Ihnen schließt sich nun der Kern der Sammlung an, unter besonderen Zahlen, und in zwölf Theile geordnet. Der erste enthält die Festgesänge (1—84), der zweite die Davidischen Lieder oder Psalmen (85—147), der dritte die Katechismuslieder (148—183), der vierte die Lehrlieder (184—227), der fünfte die Betlieder (228—280), der sechste die Klag' und Trauerlieder (281—290), der siebente die Trost- und Freudenlieder (291 bis 320), der achte die Lob- und Danklieder (321—338), der neunte die Tisch- und Reiselieder (339 bis 346), der zehnte die Sterb- und Begräbnißlieder (347—362), der elfte die Gerichts-, Höllen- und Himmelslieder (363—371), der zwölfte endlich die täglichen Morgen- und Abendlieder (372—388). Zu dem ersten Theile werden 17, zu dem zweiten 9, zu dem 3ten 3, zu dem 4ten 17, zu dem 5ten 12, dem 6ten 2, dem 7ten 6, dem 8ten und 9ten je 2, dem 10ten 3 Singweisen gegeben, zu dem 11ten eine, dem 12ten deren 4; die Fest-, Lehr- und Betlieder sind also am reichsten damit versehen. Von Rist erscheinen 15 Lieder, mit eigenen Melodieen versehen, die von Gliedern seines Sängerkreises herrühren; von Johann Angelus zwei und zwanzig mit Singweisen, von denen zwei (die der Lieder: „Jesus ist der schönste Nam'" und: „O du allerliebster Gott"), die von Georg Josephi ursprünglich dazu gesungenen sind, acht andere Nicolaus Hassens Namenszeichen tragen (N. H.)*), die

*) Es sind die Lieder:
Nr. 46 Kommt heraus, all' ihr Jungfrauen ꝛc.
" 68 Wo ist der Liebste hingegangen ꝛc.

übrigen 12 aber ohne alle Bezeichnung sind. Von Simon Dach erhalten wir fünf, von Heinrich Albert zwei Lieder, alle, bis auf eines des erstgenannten Dichters (Was, soll ein Christ sich fressen rc. Nr. 296, dessen Weise Hasse's Namenszeichen beigefügt ist) mit Melodieen aus den Arien des letzten versehen; von Paul Gerhard acht mit Singweisen, zwei mit denen J. Crügers, drei mit Hassens*), die übrigen drei ohne Bezeichnung; von Johann Franke drei, von denen zweien Crügers Melodieen beigegeben sind, dem 3ten eine neue Hassens (Nr. 332: Herr Gott dich loben wir, regier' rc.). Rechnen wir aber auch zu den dreizehn Singweisen Hassens, die mit diesen Liedern erscheinen, noch drei andere mit seinem Namenszeichen versehene**), und jene ersten zehn zu Liedern des Herausgebers, so erhalten wir doch im Ganzen nur 26 von ihm herrührende Melodieen, und nicht die in der Vorrede verheißenen funfzig. Wir können deshalb nur muthmaaßen, daß die mit keinem Namenszeichen versehenen Melodieen zu Liedern Schefflers und Gerhards, — zusammen vierzehn, denn dem Liede Paul Gerhards: „Ich weiß mein Gott, daß all' mein Thun" (Nr. 253), ist die ältere Melodie: „Verzage nicht o frommer Christ" beigegeben — und zehn andere zu Liedern, bei denen kein Dichter genannt ist, und die wahrscheinlich dem Herausgeber angehören werden (Nr. 21. 124. 239. 243. 272. 276. 282. 283. 379. 387), ebenfalls Hasse zum Urheber haben, oder doch damahls neu erfundene seyn werden; wenn wir es überhaupt mit den Zahlen hier genau nehmen dürfen, wo auch die der Lieder nicht völlig zutrift. Von allen diesen Melodieen Hassens sind jedoch nur drei — nach dem Zeugnisse von Königs harmonischem Liederschatze — in kirchlichem Gebrauch geblieben; zwei zu Liedern des Herausgebers in seiner himmlischen Liebesflamme: „Ach was mach ich in den Stödten" (nach Hohelied 7, V. 11. 12: Komm mein Freund, laß uns aufs Feld hinausgehen rc.); „Ach daß mein Haupt im Wasser flösse"; und eine dritte zu Johann Angelus' Liede: „Kommt heraus, all' ihr Jungfrauen, euren König anzuschauen rc." einer Andacht zu dem dornengekrönten Haupte des Erlösers. Der sehr unvollkommene, nur mit Mühe lesbare Notendruck des Buches erschwert sehr deren Prüfung, doch kommt die, wenn auch sparsame, Bezifferung dabei zu Hülfe; denn alle Singweisen des Buches werden mit einer solchen über der ihnen beigefügten Grundstimme gegeben. Hasse's Melodieen sind nicht ohne Erfindung und Sangbarkeit, allein für den Gemeinegesang fast alle ungeeignet. Die Auswahl unter ihnen hat zwar solche vermieden, bei denen chromatische Fortschritte durch Halbtöne oder verminderte und übermäßige Tonverhältnisse vorkommen, allein dennoch hat Manches der Art ausgemerzt werden müssen, um die wenigen für kirchlichen Gebrauch erlesenen dazu tauglich

---

Nr. 69 Helfer meiner armen Seele rc.
= 208 Ach sagt mir nicht von Gold und Schätzen rc.
= 251 Ich lauf' dir nach mit stetem Ach rc.
= 260 O Jesu, du verliebter Gott rc.
= 319 Nun will ich mich scheiden von allen Dingen rc.
= 359 Liebster Bräutgam, denkst du nicht rc.

*) Nr. 201 Was Gott gefällt, mein frommes Kind rc.
= 301 Noch dennoch mußt du drumb nicht ganz rc.
= 328 Auf den Nebel folgt die Sonn' rc.

**) Die der Lieder:
Nr. 20 O Jesu süß wer dein gedenkt rc.
= 87 Sollen, Herr, die Eifersruthen rc.
= 214 Fahr' nur hin du schnöde Welt rc.

zu machen. Die meisten zeigen das Streben ihres Urhebers nach kräftigem Wortausdrucke im Sinne der neueren Richtung der Tonkunst; dadurch sind sie aber großentheils nur für die erste Strophe wahr, für die folgenden unpassend geworden, bei denen nun falsche Betonungen, ja Zertrennungen einzelner Worte vorkommen; die doppelte Bedeutung der Melodie, als Blüthe der dichterischen Form in der Strophe, die durch sie zum Gesange erhoben wird, und als Spiegel und Abbild der Grundstimmung des Liedes, ist dabei völlig verkannt. Nur in sehr bedingtem Sinne werden wir daher Hasse zu den Sängern kirchlicher Singweisen rechnen dürfen. Seine Vorliebe zu gesteigertem, individuellem Ausdrucke, namentlich frommer Liebesverzückung, wozu die Lieder des Herausgebers, und die zahlreichen des Joh. Angelus, die sich hier aufgenommen finden, ihm reichlich Veranlassung gaben, haben ihn von dem Volksgemäßen entfernt, das dem kirchlichen Gemeinegesange so wesentlich ist. Über seine Lebensverhältnisse besitzen wir nur sparsame Nachrichten. Daß er Organist an S. Marien zu Rostock gewesen, sagen uns schon Titel und Vorrede unseres Buches. Walter weiß nur Instrumentalsachen — meist in damahls gangbaren Tanzformen — zu nennen, die er in den Jahren 1656 und 1658 herausgegeben habe, die uns hier nicht beschäftigen können.

Was wir über die kirchlichen Melodieenbücher des nördlichen Deutschlands im siebzehnten Jahrhunderte zu sagen wissen, beschränkt sich auf das eben Berichtete. Wir nehmen nun unseren Weg zunächst nach den Brandenburgisch-Fränkischen Markgrafthümern, um von ihnen aus nach Nürnberg zu gelangen, wo wir bei einer vollständigen Reihe geistlicher Gesangbücher länger zu verweilen haben werden.

Daß für das Markgrafthum Bayreuth ein besonderes Melodieenbuch in diesem Zeitraume vorhanden gewesen, habe ich nicht finden können. Es liegt mir nur ein Gesangbuch vor aus der letzten Hälfte desselben, dessen Aufschrift ich vollständig anführe, weil sie uns einigen Aufschluß giebt über den Kirchengesang jener Lande, im Zusammenhange mit der ihr folgenden Vorrede. Sie lautet: „Neu vollständiges Markgräflich Brandenburgisches Gesang-Buch, darinnen Herrn D. Martin Luthers, und viel anderer Gottes-Gelehrter Leute, der Zeit in den Christlöblich Brandenburgischen Kirchen und sonsten gebräuchliche, schöne und neue Lieder begriffen, benebenst einem nützlichen Bet- und Communicanten-Büchlein, auf sehnliches Verlangen vieler andächtigen Christen zusammengetragen, anderweit merklich vermehrt, und mit einer Vorrede Sr. Hochwürden, Herrn Caspar von Lilien auf Watzendorf, Hochfürstlich Brandenburgischen Geheimen Raths, Präsidenten des Consistorii und Ehe-Gerichts, auch im oberen Fürstenthum Burggrafthums Nürnberg General-Superintendenten. In Verlegung Georg Friedrich Zieglers, Buchhändlers zu Culmbach. Bayreuth, Gedruckt bei Johann Gebhard, 1680.“ Die Vorrede erwähnt dann des „Markgräflich Brandenburgischen Gesangbuches, so der Hoch-Ehrwürdig und Hochgelehrte Herr Johann Stumpius, der H. Schrift Doctor und Superintendens zu Bayreuth, zusammengetragen ꝛc.“, und das „der Wohl-Ehren veste, Hochachtbare und Wohlweise Herr Georg Friedrich Ziegler, Bürgermeister und Buchhändler zu Culmbach ꝛc. Gott zu Ehren, und zu der Kirchen in diesem Fürstenthum, auch männiglichs sonderbarem Nutz nunmehr etliche Mal durch den öffentlichen Druck herausgegeben.“ Daß dies seit dem Westphälischen Frieden (1648) geschehen, wird durch eine Andeutung in dem Vorangehenden außer Zweifel gesetzt, wo von Erhaltung und Bestätigung des Friedens die Rede ist. Demnach erscheint unser Gesangbuch als neue Auflage eines, seit der Mitte des Jahrhunderts öfter gedruckten, das wahrscheinlich

vom Anfange kein Melodieenbuch war. Es enthält 569 Lieder, eine nicht unbedeutende, im Verhältnisse gegen frühere und gleichzeitige aber doch nicht beträchtliche Anzahl.

Ganz ähnlich scheint es im Markgrafthum Anspach sich verhalten zu haben, mit dem Unterschiede, daß wir dort einem Melodieenbuche mindestens begegnen: Martin Zeuners 82 geistlichen Psalmen zu fünf Stimmen (Nürnberg 1616), die wir früher schon ausführlich besprachen; doch werden sie für diesen Theil des Burggrafthums Nürnberg unterhalb dem Gebirge das einzige des 17ten Jahrhunderts geblieben seyn, denn von einem späteren habe ich keine Spur auffinden können. Im Jahre 1684 erschien zu Onolzbach, „gedruckt und verlegt durch Jeremias Kretzschmann, Hochfürstlichen Hofbuchdrucker", eine Sammlung geistlicher Lieder, jedoch ohne Melodieen. Sie ist überschrieben: „Davidische Seelen-Harf, oder: Das neue und in dieser Form und Weis nie hervorgekommene Brandenburg-Onolzbachische Gesangbuch, darinnen nicht nur die von dem seel. Herrn D. Luthern, und vielen andern geistreichen, in dem Herrn Christo lang ruhenden Männern gemachte, und in denen Evangelischen Kirchen bisher gesungene, sondern auch sehr viel neue, von unterschiedlichen Gottergebenen und gelahrten Leuten verfertigte andächtige und schöne Lieder enthalten, benebenst einem vollständigen Gebeth- und Danksagungs-Buch, welches auf alle Tage, auf alle Fest, auf alles Anliegen, auf die größte von GOTT erhaltene Gutthaten gerichtet, und „andächtiges Seelen-Gespräch mit Gott" benahmet ist. Auf Ihro Hochfürstlichen Durchlaucht Gnädigen Befehl, und vieler frommen Herzen Verlangen also eingerichtet und hervorgegeben, auch mit etlichen Sinnbildern und einer ausführlichen Vorrede des Herrn General-Superintendens im Onoltzbachschen Fürstenthume versehen." Diese Vorrede, von Gottfried Händel — Dr. der h. Schrift, H. F. Brandenburgischem Kirchenrathe ꝛc., auch Hof- und Stiftsprediger — geschrieben in Onolzbach den 20sten August 1684, belehrt uns, daß neben diesem großen Kirchengesangbuche ein kleines zuvor in Gebrauch gewesen sei, und auch ferner darin beibehalten werde solle; ein Buch, das bei seinem voraussetzlich geringeren Inhalte wohl eben so wenig ein Melodieenbuch gewesen seyn wird, als das uns vorliegende. Von bedeutendem Umfange an Liedern ist dieses ebenfalls nicht, es enthält deren nur 497, 72 weniger als das Bayreuther Gesangbuch.

In Nürnberg erschienen bereits nach den ersten zehn Jahren des siebzehnten Jahrhunderts geistliche Liederbücher, welche, im Vergleiche mit den in den letzten Jahren des vorangegangenen dort gedruckten, eine sehr bedeutende Vermehrung der in kirchlichem Gebrauche befindlichen Lieder ergeben. Um 1614 finden wir dort schon „758 Geistliche Psalmen, Hymnen, Lieder und Gebete" in ein Buch vereinigt, aber ohne beigegebene Melodieen. Ein vier Jahre später — gedruckt und verlegt zu Nürnberg durch Johann Lauen, Anno MDCXVIII — dort herausgekommenes Gesangbuch ist ebenfalls ohne Singweisen; es wird etwa 780 bis 790 Lieder enthalten haben, denn mit Gewißheit kann ich darüber nichts sagen, da es mir in einem unvollständigen Exemplare vorliegt. Ein drittes, unter gleichem Titel, als das zuerst genannte von 1614 — Nürnberg, durch Abraham Wagemann gedruckt und verlegt, MDCXXVI — ist wieder ansehnlich vermehrt, bis auf 836 Lieder, kann aber nur in sehr beschränktem Sinne ein Melodieenbuch genannt werden, da es nur zehn ältere, weniger allgemein bekannte Melodieen enthält für die Lieder: „O Herr, wer wird sein' Wohnung ha'n (S. 31); An allen Menschen gar verzagt (S. 51); Herr Gott ich trau' allein auf dich (S. 134); Herr, es sind Heiden in dein Erb' ꝛc. (S. 158); Fröhlich wollen wir Halleluja singen (S. 234); Ich ruf' zu dir

in dieser Noth (S. 239); Erstanden ist Herr Jesus Christ (S. 390); Christus ist erstanden, hat überwunden (S. 391); O allmächtiger Gott, dich lobt der Christen Rott (S. 428); Ich glaub' in Gott Vater, den Allmächtigen ꝛc. (S. 429). Alle diese Bücher werden nur buchhändlerische Unternehmungen gewesen seyn, veranlaßt durch den großen Antheil an dem geistlichen Gesange, und die Begier, eine bedeutende Anzahl von Liedern zu besitzen, weshalb ein jeder Verleger sich bemühte, deren so viel als nur möglich herbeizuschaffen, um jeden Nebenbuhler durch eine höhere Zahl zu überbieten. Andere bemühten sich, durch eine zweckmäßige Auswahl mehr, als durch großen Umfang Gunst zu gewinnen; so enthielten die um 1633 zu Nürnberg im Verlage Wolfgang Endters gedruckten: „Psalmen, Geistliche Lieder und Kirchengesänge" nur 180 Lieder, doch waren ihnen keine Melodieen mitgegeben. Um die Mitte des Jahrhunderts begannen die Nürnberger Geistlichen sich der Herausgabe kirchlicher Gesangbücher vorzugsweise anzunehmen. So gab Johann Michael Dilherr, dem wir schon früher begegneten, ein solches Buch heraus, unter dem Titel: „Der irdischen Menschen himmlische Engelfreude"; wahrscheinlich zuerst 1653, denn die Vorrede einer mir vorliegenden späteren Ausgabe von 1671 ist „geschrieben zu Nürnberg am Tage Sebaldi, im Jahr unseres gebornen Immanuels 1653." Es giebt eine Auswahl von 312 Liedern, welche ältere sowohl als neuere umfaßt, die eigenen des Herausgebers eingeschlossen, jedoch ohne ihre Melodieen beizufügen; dagegen sind die Namen ihrer Dichter mit einer kurzen Nachricht über deren Lebensverhältnisse ihnen vorangestellt. Der Verleger dieses Gesangbuches, Christoph Endter, in Unternehmungen solcher Art unermüdlich, wünschte eine Erweiterung und Vermehrung desselben, und scheint den in Nürnberg damahls besonders hochgeachteten Herausgeber darum angesprochen zu haben. Obgleich nun Dilherr — wie aus der angegebenen späteren Ausgabe seiner Sammlung bei demselben Verleger hervorgeht — diese in dem früheren Sinne fortbestehen ließ, versagte er doch dem thätigen Buchhändler seine Mitwirkung nicht, und so erschien bei diesem um 1665 ein vermehrtes Gesangbuch unter doppeltem Titel; einem in Kupfer gestochenen, der die Sammlung als „Nürnbergisches Gesangbuch" bezeichnete, „bestehend in den alten gewöhnlichen Liedern ꝛc., wie auch in vielen neuen Liedern, nach bekannten Melodeyen verfasset ꝛc.", und einem gedruckten, der „Geistliche Psalmen, auserlesene Lieder, gewöhnliche Hymni ꝛc." ankündigt, und mit dem Zusatze schließt: „Anitzo aber, auf vieler Christlicher Sing-Schüler Begehren, mit schönen und geistreichen neuen Liedern, so nach kunstgründiger Richtigkeit der heut zu Tag üblichen Poeterey gesetzt sind, vermehrt". Hinter dem Titelblatte folgt eine Vorrede Dilherrs, worin derselbe, nach dem Lobe des geistlichen Gesanges, und der dringenden Ermahnung, die „hochlöbliche Musik" zu ihrem rechten Zwecke, dem Lobe des unsterblichen Gottes, und der Besserung des sterblichen Menschen anzuwenden, bemerkt: es sei in diesem Sinne nicht allein vor wenigen Monaten in des um alle freie gute Künste und um die Fortpflanzung und Ausbreitung sehr vieler geistlichen Bücher wohlverdienten Herrn Wolfgang Endters des Älteren Druckerey und Verlag ein ausführliches Gesangbüchlein herausgegeben worden — wahrscheinlich eine Erweiterung des schon 1633 daselbst erschienenen — sondern es werde auch dieses, noch viel weitläufigere Gesangbuch, dergleichen (in Nürnberg) noch nie gedruckt worden, dem Gottliebenden Leser wohlmeinend mitgetheilt. Weil man aber in jenem Buche viel alte, in den Evangelischen Kirchen ungebräuchliche Lieder gefunden, habe man diese herausgebracht, und an deren Stelle viele neue, schöne, anmuthige und bewegliche Lieder hinzugethan. Auch hier werden keine Melodieen mitgegeben, nur eine Übersicht ist den Liedern voran-

gestellt, worin sechzig Melodieen zu vier- bis zehnzeiligen Strophen zehnfachen Baues nahmhaft gemacht werden, um diese nach den bei den einzelnen Liedern gegebenen Hinweisungen denselben anpassen zu können. Der Lieder sind 712, ihre Anzahl reicht also noch nicht völlig an diejenige, welche das Gesangbuch von 1614 enthalten hatte, allein die sorgfältige Auswahl, und die Berücksichtigung des Bedürfnisses der Gegenwart mußte dafür entschädigen. Die Psalmlieder machen den Anfang; der Psalter des Dr. Cornelius Becker liegt ihnen zu Grunde, es werden aber auch Psalmlieder gegeben von Luther, Justus Jonas, Greiter, Gramann, Enophius, Kohlros, Erhard Hegenwald, Wolfgang Dachstein, Capito, Meußlin, Matthesius, Michael Weiß, Ringwald, Steurlein, Harsdörfer, Selneccer und Anderen, so daß nicht nur ein vollständiger Liedpsalter gegeben wird, sondern manche Psalmen in doppelter bis vierfacher Bearbeitung erscheinen, wodurch im Ganzen die Psalmlieder bis auf 192 angewachsen sind, unter denen uns Lobwasser nur einmahl begegnet, mit dem 42sten Psalme: „Wie nach einer Wasserquelle.“ Den Psalmen folgen die Festgesänge, 153 an der Zahl, unter ihnen 37 Passionslieder; Fest- und Psalmlieder, im Ganzen 345, nehmen fast die Hälfte des Buches ein, und ihnen sind dann die Katechismusgesänge angeschlossen und die übrigen Lieder nach den herkömmlichen Abtheilungen. Auch hier finden sich die Namen der Dichter und ein kurzer Bericht über deren Lebensumstände den Liedern vorangestellt, und es erscheinen nunmehr schon Lieder von Altenburg, Arnschwanger, Johann Franke, Harsdörfer, Opitz, Rist, und Anderen, meist nur solche, die nach bekannten Melodieen gesungen werden konnten. Je mehr aber diese neuen Lieder Eingang fanden neben den älteren, je eifriger man wünschte, deren eine immer größere Anzahl zu besitzen, um so dringender erschien nun auch das Bedürfniß, für jedes eine angemessene Melodie zu besitzen, zumahl man solche Lieder, die nach den bisher gangbaren nicht gesungen werden konnten, um deswillen nicht von diesem Kreise ausgeschlossen haben wollte. Dadurch bereitete sich denn das erste, umfängliche Melodieenbuch Nürnbergs vor, zu welchem Johann Saubert, Dr. der heiligen Schrift, Professor primarius und Prediger in Altdorf, die Hand bot, und das im Jahre 1676, im Verlage Christoph Gerhards und Sebastian Göbels, zu Nürnberg erschien. Es führte den Titel: „Nürnbergisches Gesangbuch, darinnen 1160 außerlesene, sowohl alt- als neue Geist-, lehr- und trostreiche Lieder, auf allerlei Zeit-, Freud- und Leid-Fälle der ganzen Christenheit gerichtet, und mit Voransetzung der autorum Namen, auch theils vortreflich schönen Melodieen, Noten, und Kupfern gezieret zu finden. Dem beygefüget ein Christliches Gebet-Büchlein, in welchem Morgen-, Abend-, Buß-, Beicht-, Communion-, Raiß-, Wetter-, Kranken-, und Sterb-Gebet kürtzlich enthalten. Alles zu Gottes Ehr', dann auch zu Beförderung frommer Christen Hauß- und Kirchen-Andachten aus vieler geistreichen Lehrer und berühmter Leute Schriften mit besonderem Fleiß zusammengetragen. Mit einer Vorrede Herrn Johann Sauberts &c.“ Diese Vorrede, geschrieben zu „Altdorf den 16. Tag des Weinmonats 1676“, giebt uns nun über das Entstehen des Werkes, nach den gewöhnlichen Einleitungen, einige Nachricht. Unter denen, die durch Zusammenstellung und Herausgabe geistlicher Lieder sich ein besonderes Verdienst erworben, wird der Verleger des Buches, Sebastian Göbel, rühmend genannt. Er habe in Herausgabe mehrer Gesang- und Gebetbücher ein feines Werk gethan, und manches Gute gestiftet, was schon aus dem häufigen Abgange und geschwindem Verkaufe einigermaaßen hervorgehe. Dadurch sei er aufgemuntert worden, ein neues, überaus reiches, auserlesenes Gesangbuch herauszugeben, und es mit reifem Bedacht, und eingeholtem, bestmöglichem Beirath zusammenzustellen. Er habe die alten, erbaulichen,

überall bekannten Kirchenlieder gesammelt, und weder Mühe, noch Kosten gespart, sie in anfänglicher, unverfälschter Gestalt herzustellen, und sie von allen eingeschlichenen Verunstaltungen zu säubern. Und um zu frischer, munterer Andacht eine angenehme Abwechslung zu erhalten, habe er auch auserlesene neue Lieder, zum Theil selbst aus handschriftlicher Mittheilung zusammengetragen, und sie „unter kunstfündigen Titeln und Aufschriften in gewisse Classes abgetheilet.“ Weil aber sehr viele neue Lieder nicht in den gemeinen, längstbekannten Weisen gesungen werden könnten, habe er etlicher, an unterschiedenen Orten noch unbekannten „sogenannten Thon“ in musikalischen Noten sauber und deutlich dargestellt, auch hätten auf freundliches Ansinnen viele trefliche Musici „günstig beliebet, auserlesene, und gar schicklich klingende Melodeyen dazu zu machen, welche mit ihrer Ober- und Grund-Stimme gleichfalls beigesetzet worden“. Vieler geistreicher Nürnbergischer Lehrer seelen-erbauliche Lieder, die in anderen Gesangbüchern entweder gar nicht, oder in vielen zerstreut anzutreffen seien, habe man endlich diesem Buche reichlich einverleibt, und zu denen, die keine bekannten Singweisen gehabt, hätten Nürnbergische Musici die neuen Melodieen zum künstlichsten componiret und erfunden.

So erhalten wir denn mit diesem Gesangbuche fast ausschließend Melodieen neuerer Meister; von älteren sind nur sehr wenige gegeben, und wohl nur solche, die, weil eine Zeitlang außer Gebrauch geblieben, in Vergessenheit gerathen waren: „Herr Gott, der du erforschest mich ꝛc., Vergebens ist all' Müh' und Kost ꝛc.“ ꝛc. Der Zahl nach sind ihrer im Ganzen nicht viele; 179 zu 1160 Liedern, zwischen dem sechsten und siebenten Theile derselben, was sich leicht durch das Übergewicht der bekannteren, nicht erst beigefügten Singweisen erklärt. Viele der hier gegebenen sind mit Namenszeichen ihrer Urheber versehen, die wir aus deren eigenen Werken und Sammlungen kennen; andere solche Zeichen, namentlich die der Nürnberger Meister, können wir von Arnschwangers Liedern her uns leicht in das Gedächtniß zurückrufen, und sie enträthseln, denn dort begegneten wir der Mehrzahl der Tonkünstler, deren Namen sie andeuten. Zuweilen fehlt wohl eine solche Bezeichnung da, wo sie stehen sollte, doch ist sie durch Vergleichung ohne Mühe zu ergänzen. Von Paul Gerhard erscheinen elf Lieder mit eigenen Melodieen, von denen zehn Johann Crüger angehören, und eine (des Liedes: „Ich will erhöhen immerfort“) von Ebeling herrührt: von Rist werden 20 Lieder mit Singweisen gegeben, deren sechs von Johann Schop (zu den himmlischen Liedern) gesungen sind, während die eines, eben daher stammenden Liedes (O großer Gott im Himmelsthron) nicht diesem, sondern einem unbekannten Meister angehört; zehn andere (aus den Passionsandachten) stammen von Martin Colerus, eine von Hammerschmidt (des Liedes: Triumph, Triumph der Siegesheld ꝛc.“ aus den Katechismusandachten) und zwei von Johann Crüger, der außer diesen beiden und jenen zehn zu Gerhards Liedern, noch mit Singweisen zu 4 Liedern Johann Franke's, einem von Böhme, und einem eines Unbekannten auftritt, zusammen mit achtzehn. Von Johann Angelus erscheinen sieben Lieder mit den ursprünglich dazu gesungenen Weisen des Georg Joseph; zwei von Johann Franke und eines von Harsdörfer (Laßt die Lasterlist gewinnen) mit Christoph Peters Melodieen; fünf von Homburg mit Werner Fabricius', eben so viel von Johann Flittner mit dessen eigenen Weisen aus seinem Weckerlein; fünf aus dem Christfürstlichen Davids Harfenspiel; die meisten von Nürnberger Meistern zu Liedern vaterländischer Dichter, Unglenk, Harsdörfer, Wülffer, Schwämlein, Sigismund von Birken, Saubert (dem Vorredner des Buches); doch haben jene Tonkünstler auch die Lieder Anderer mit ihren Melodieen geschmückt, wie Schirmers, Keimanns, Schottels, Dedekinds, Gueinzens u. s. w. David Schedlich giebt zwei,

Heinrich Schwemmer und Johann Löhner geben jeder acht Melodieen, Paul Heinlein sechs, Georg Caspar Wecker zwei, Adam Krieger, Gregor. Richter, Siegmund Theophilus Stade, und Conrad Feuerlein — den wir als Urheber einer zweiten Ausgabe unseres Gesangbuches werden kennen lernen — ein jeder eine, ein zehnter, dessen Namenszeichen M. H. ich nicht zu deuten weiß, drei; es werden uns also im Ganzen 33 Singweisen von zehn Nürnberger Meistern geboten. Von sechs anderen können wir einen gleichen Ursprung nur vermuthen, da ihre Lieder Nürnberger Dichtern angehören: eines Sigismund von Birken, zwei Christian Betulius, je eines Daniel Wülffer, Saubert, und Bornmeister. Wir erhalten, diesem zufolge, zwei und neunzig Melodieen, deren Urheber wir zu nennen im Stande sind, und neun, deren Abstammung wir mit Wahrscheinlichkeit bestimmen können. Abgesehen nun auch von den Melodieen des Ristschen Sängerkreises, des Davids Harfenspieles, Crügers, Flittners, Werners Fabricius', Georg Josephs, Christoph Peters, von deren Verbreitung wir zuvor schon berichtet haben, finden wir doch eine nicht unbedeutende Anzahl der hier, meist zuerst, erscheinenden Singweisen auch später noch in kirchlichem Gebrauch, namentlich in Königs harmonischem Liederschatze aufbewahrt. Es begegnet uns dort eine von David Schedlich*), fünf von Heinrich Schwemmer**), drei von Johann Löhner***), eben so viel von Paul Heinlein†), je eine von Georg Caspar Wecker, Adam Krieger, Conrad Feuerlein, S. T. Stade, und zwei von M. H.††), eine von einem ungenannten Meister, zu einem Liede Sigismunds von Birken†††), und endlich sechzehn, die unsere Sammlung ohne Namenszeichen giebt*†); im Ganzen also 35, so daß für den neueren geistlichen

---

*) Gehet in die Christenschul' ꝛc. Beispiel Nr. 201.

**) Sei willkommen Jesulein ꝛc.
Ermuntre dich zu deinem Heil ꝛc.
Lobt den Herren mit ewigem Ruhm ꝛc. Beisp. Nr. 202.
Liebster Herr Jesu, wo bleibst du ꝛc.
Komm mein Jesu, komm zu mir ꝛc.

***) Mein Herz ist dir, mein Gott ꝛc.
Glaub' es nicht, es sind Gedanken ꝛc. Beisp. Nr. 203.
Wach auf, mach auf die Pforten ꝛc. Beisp. Nr. 204.

†) Jesu, Jesu, du mein Hirt ꝛc.
(die dritte von drei Mel., die König giebt).
O traurensvolle Nacht ꝛc.
Ermuntert euch ihr müden Seelen ꝛc. Beisp. Nr. 205.

††) Schaue Jesu, schau' vom Himmel ꝛc. G. C. W. Beisp. Nr. 206.
Ich seh' nicht mehr die Sonne steh'n ꝛc. A. K.
Es will mir öfter heftig grauen ꝛc. C. F.
Hör' liebe Seel', dir ruft der Herr ꝛc. S. T. St. s. Beisp. Nr. 170.
Aus der Tiefe rufe ich ꝛc. } M. H.
Meinen Jesum ich erwähle ꝛc. } M. H.

†††) Jesu, heil den alten Schaden ꝛc. S. v. B.
(die 2te von 3 Melodieen bei König).

*†) Macht hoch die Thür' ꝛc.
Dies ist der Tag der Fröhlichkeit ꝛc.
O meine Seel', du sollt den Herren preisen ꝛc.
Lobet Gott unsern Herren ꝛc.
Jesu, mein Jesu, mein einziges Leben ꝛc.
Lebt jemand so wie ich ꝛc.
Lebt jemand so wie ich, so lebt er seeliglich ꝛc.

Liedergesang das Nürnberger Gesangbuch — nach seinem Vorredner auch wohl das Saubertsche genannt, — nicht ohne Bedeutung ist. Betrachten wir freilich diese Melodieen in ihrer ursprünglichen Gestalt, so werden wir nur wenige unter ihnen finden, die das Gepräge wahrhafter kirchlicher Weihe trügen. Das Zierliche, Künstliche, damahls modisch-Gefällige, die Hand des geschulten Tonmeisters herrscht in ihnen vor, nicht jene Wahrheit, Ursprünglichkeit der Empfindung, die auch bei dem Unkundigen sofort Anklang findet, und ihm das Verständniß öffnet. Oft, es ist wahr, haben die Dichter durch den Wechsel trochäischer, daktylicher, anapästischer Zeilen den Sängern zu ähnlichen Gegensätzen, zu Anwendung hüpfender, triplirter Takte neben dem geraden, Veranlassung gegeben, wie Schirmer dem G. C. Wecker in seinem Liede: „Schaue Jesu, schau' vom Himmel"; doch ist die Gelegenheit zu Gegeneinanderstellungen dieser Art auch wohl da genommen, wo sie nicht geboten war, wie von Paul Heinlein in seiner Weise zu Schirmers Pfingstliede: „Ermuntert euch, ihr müden Seelen," oder es sind triplirte Takte für Melodieen zu Liedern einfach iambischer Zeilen gewählt, wie von Löhner zu Dedekinds Lobliede: „Mein Herz ist dir, mein Gott, allzeit rc." und zu Sauberts Liede für einen Kranken, der das Abendmahl im Hause empfängt: „Wach' auf, mach' auf die Pforten, du mein gequältes Herz rc."; oder endlich, wo ein Lied dergleichen nicht zuließ, wie Sigismunds von Birken: „Glaub' es nicht, es sind Gedanken rc.", das die Überschrift führt: „Der beständige Jesus", da ist Zier und Mannichfaltigkeit in einer Überfülle von Melismen gesucht, wie Löhner es gethan in seiner Melodie für dasselbe. Wenige dieser Nürnberger Sänger halten sich von solchen Auswüchsen frei, wie etwa David Schedlich in seiner Weise zu Unglenk's Liede: „Gehet in die Christenschul'", oder M. H. in der seinigen zu Schwämleins 130stem Psalme: „Aus der Tiefe rufe ich rc."; denn Auswüchse müssen wir nennen, was doch offenbar nur als äußerer Schmuck und Putz der Melodie angelegt ist, und nicht als eine Blüthe des Gesanges bei rascherem Pulsschlage des Gefühles lebendig aus ihr hervorwächst, wie so manche zarte, reichere Wendung, oder rhythmischer Wechsel in älteren Singweisen. Und dennoch hat die spätere Zeit noch einen Kern in allen diesen Melodieen gefunden, die wir genannt haben, denn sie sind ohne Ausnahme in Königs Liederschatz aufgenommen, wo nun freilich nicht jene Auswüchse allein ihnen abgestreift sind, sondern selbst alle Mannichfaltigkeit des Fortschritts, der nun meist in geradem Takt mit Tönen gleicher Geltung sich dahin bewegt. König hat meist nur solche Melodieen dieser Nürnberger Meister ganz dahinten gelassen, und sie mit neuen vertauscht, auf die er dieses sein Verfahren nicht anwenden konnte, ohne sie gänzlich zu zerstören, wie unter andern Löhners Weise zu Daniel Wülffers*) schönem Liede:

Herr hör', ach höre mein Gebet rc.
Groß, o Herr, sind meine Schmerzen rc.
Süßer Christ rc.
Mein Seelenbräutigam rc.
Wohl mir, Jesus meine Freude rc.
Jesu, o du Lebensquell rc.
Welt gute Nacht rc.
Jesulein, du bist mein rc.
Allenthalben wo ich gehe rc.

*) Daniel Wülffer war am 3ten Juli 1617 zu Nürnberg geboren, und starb daselbst den 11ten Mai 1685, im noch nicht völlig zurückgelegten 68sten Jahre, als Antistes ordinarius der Lorentzer Kirche.

O Ewigkeit, o Ewigkeit,
Wie lang bist du, o Ewigkeit!
Doch eilt zu dir der Menschen Zeit,
gleichwie das kühne Roß zum Streit,
nach Haus' der Bot', das Schiff zum Port,
der schnelle Pfeil vom Bogen fort!
Betracht', o Mensch, die Ewigkeit!*)

Wohl hat hier der Sänger gefühlt, daß bei dem so ernsten, tiefsinnigen Inhalte des Liedes eine jede Zierlichkeit mißziemend seyn würde, daß ein ganz anderer Ton, als sonst, von ihm anzustimmen sei zu ernsten Mahnungen, wie die der 13ten und 16ten Strophe:

O Ewigkeit, o Ewigkeit,
Wie lang bist du, o Ewigkeit!
Ein Augenblick ist alle Freud',
Dadurch man kommt in stetes Leid,
Ein Augenblick ist alles Leid,
Dadurch man kommt in stete Freud'!
Betracht', o Mensch, die Ewigkeit!

O Ewigkeit, o Ewigkeit,
Wie lang bist du, o Ewigkeit!
Ich Ewigkeit, ermahne dich,
O Mensch! gedenk' nur oft an mich,
Denn ich der Sünden Straf' und Pein,
Der Gotteslieb ein Lohn soll seyn.
Betracht', o Mensch, die Ewigkeit!

Darum hat er sich hier von allem Schmucke frei gehalten, seine Melodie nur als lebhaft betonte Rede, und weniger als Gesang gefaßt, wodurch sie denn für eine Kirchengemeine unbrauchbar, und selbst einer Umgestaltung unfähig werden mußte; den Werth ganz dahingestellt, den sie für einen einzelnen, in der Einsamkeit an dem Liede sich erbauenden Sänger haben mag.

Es bleibt uns nun noch Einiges über die innere Einrichtung unserer Sammlung zu sagen. Neben demjenigen, dessen schon seine ausführliche Aufschrift gedenkt, und das wir darum nicht zu wiederholen brauchen, giebt es in einem besonderen Verzeichnisse die Namen der Dichter, deren Lieder in ihm zusammengestellt sind, wie ein Gleiches schon in dem Nürnberger Gesangbuche von 1665 sich findet. Es enthält 202 Namen, doch darunter auch einige bloße, unaufgelöste Namenszeichen. Der Inhalt selbst ist in sieben Theile, und einen Anhang zusammengestellt. Der erste Theil enthält „hohe und gemeine Fest-, Feyer-, Sonntags-, Zeit-, Monat-, Tag- und Wochen-Lieder"; der zweite „sonderbare und allgemeine Lob- und Dank-Psalmen, wie auch heilige Liebes-Freuden- und Jesus-Lieder";

*) S. Beispiel Nr. 207.

der dritte „Katechismus-Lieder, wie auch die vom Wort Gottes und der Christlichen Kirchen"; der vierte „Stand-, Ampt- und Berufs-, wie auch Lehr- und Tugend-Lieder, von Führung eines Christlichen Lebens und Gottseeligen Wandels"; der fünfte „Klag- und Trost-Lieder, in gemeiner Noth, schweren Landstrafen, Creutz, Verfolgung und anderem Unglück"; der sechste handelt „von des menschlichen Lebens Eitelkeit, Krankheit, Sterben, Begräbniß, Auferstehung der Todten, und jüngstem Gericht"; der siebente endlich „von der Himmels Freud', Höllenleid, und Ewigkeit". Es sind im Allgemeinen dieselben Abtheilungen, denen wir auch in anderen Gesangbüchern jener Zeit begegnen, allein es ist, wie schon diese Überschriften andeuten, unter jede derselben mancherlei Gleichartiges zusammengefaßt, und dann wieder in zahlreichen Unterabtheilungen, die wohl abermahls gegliedert sind, aneinandergereiht. Wir dürfen hier nicht dabei verweilen, und können es nur an einer Abtheilung der Festgesänge, den Liedern von dem Leiden Christi, durch ein Beispiel erläutern. Diese Lieder, mit frommer Erwägung in des Erlösers versöhnendes Opfer sich vertiefend, folgen ihm zunächst auf jedem Schritte seines Leidensganges, und verweilen zuletzt bei seinen Wunden. Nun folgen Paul Gerhards sieben Andachten (nach dem h. Bernhard) an die Glieder des Gekreuzigten, an die sich dann ähnliche ältere und neuere Betrachtungen schließen. Der Herr erscheint sodann unter folgenden, meist biblischen Bezeichnungen und Bildern, nach denen die Lieder sich ordnen: als der getreue Knecht, der Fürst von Edom, das purpurrothe Blutwürmlein, der himmlische Pelican, die himmlische Gluckhenne. Trostlieder über Jesu heilbringendes Leiden, Danklieder für dasselbe machen den Beschluß. Die heiligen Liebes-Freuden- und Jesus-Lieder, die den zweiten Theil unseres Gesangbuches neben den Psalm-Liedern einnehmen, verdanken zumeist dem hohen Liede ihre Entstehung, oder beziehen sich doch auf diesen Gesang des alten Bundes; viele unter ihnen sind förmliche Liebesgespräche zwischen dem Herrn und der erlös'ten Seele, wie dort zwischen Salomo und Sulamith*). Der Melodieen zu den Passionsliedern sind 33, derer zu den Jesus-Liedern 21, 54 im Ganzen, fast ein Drittheil aller, und wir dürfen behaupten, daß jene Richtungen frommen Gefühles hier durch die Tonkunst mit besonderer Liebe gepflegt erscheinen.

Dreizehn Jahre nach dem Erscheinen unserer Sammlung wurde eine neue Auflage derselben Bedürfniß. Saubert, der erste Herausgeber derselben, war heimgegangen, und an seiner Stelle unterzog sich Conrad Feuerlein, Vorsteher des Nürnberger geistlichen Ministerii und Prediger an der Hauptkirche zu St. Sebald, der abermahligen Einführung des Buches. Sebastian Göbel, dessen bisheriger Verleger, hatte sein Verlagsrecht an Johann Michael Spörlin verhandelt; in dem Verlage dieses letzten erschien nunmehr die neue Ausgabe, um 1690, eingeführt durch Feuerleins Vorrede vom 24. September dieses Jahres, hinter der jedoch die frühere Sauberts wieder mit abgedruckt war. Der Titel des Buches stimmt dem der ersten Ausgabe überein, nur daß jetzt, da dasselbe um 70 Lieder vermehrt war, die Gesammtzahl derselben auf 1230 angegeben wurde, der alten und neuen Vorrede Erwähnung geschahe, und Name des Verlegers wie Jahrzahl abweichen. Auch die innere Einrichtung ist dieselbe geblieben, nur daß die einzelnen Abtheilungen vermehrt erscheinen; die Zahl der Melodieen ist in den 7 Haupttheilen die frühere, nur der Anhang ist um neun Melodieen reicher geworden, so daß deren im Ganzen jetzt 188 geworden sind. Der erste Theil enthält jetzt 402 Lieder

*) S. Beispiel Nr. 208.

(Nr. 1—402), unter ihnen 132 Passionsgesänge, der 2te 161 (403—563), der 3te 336 (564—900), der vierte 109 (901—1009), der fünfte 80 (1010—1089), der 6te 63 (1090—1152), der 7te 10 (1153—1162), der Anhang 68 (1163—1230). Unter den neuen Melodieen ist nur eine, für sich, und ihres Liedes wegen bemerkenswerthe; beide sind eine Zierde des Kirchengesanges unserer Zeit, und im Vereine mindestens erscheinen sie, so viel ich finden konnte, hier zum erstenmahle. Ich meine das Lied: „Was Gott thut, das ist wohlgethan", das uns hier unter der Nr. 1220 im Anhange begegnet, und seine allgemein verbreitete Singweise mitbringt. Bei ihnen haben wir hier zu verweilen.

Geraume Zeit schon vor dem Erscheinen unseres Liedes, bereits gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, finden wir ein älteres Lied gleichen Anfanges, und im Wesentlichen übereinstimmenden Baues und Inhaltes. Die Anfangszeile seines ersten Gesätzes kehrt im Beginne aller folgenden wieder, wie dort, und gleich jenem schärft es nachdrücklich die Ergebung in den göttlichen Willen ein, und das Bekämpfen alles Widerstrebens und vergeblicher Ungeduld:

Was Gott thut, das ist wohlgethan,
Kein einig' Mensch ihn tadeln kann,
Ihn soll man allzeit ehren;
Wir mach'n mit uns'rer Ungeduld
nur immer größer uns're Schuld,
daß sich die Strafen mehren.

Gleichzeitig begegnet uns dieses Lied in dem 2ten Theile des Gothaischen Cantionals (Nr. 85) und in dem Erfurter Gesangbuche von 1648 (S. 335); es pflanzt sich dann durch viele Gesangbücher fort, durch das Stengersche (Erfurt, 1663. S. 518), Olearius' geistliche Singekunst, 1671 (Nr. 1206), den zu Leipzig erschienenen „Vorrath alter und neuer geistlicher Gesänge", 1673 (Nr. 1169), das zu Baireuth erschienene Markgräflich Brandenburgische Gesangbuch, 1680 (S. 333), das Freiberger Gesangbuch, 1693 (S. 903) u. s. w. fast zwanzig Jahre nach dem Entstehen des mit einer gleichen Zeile beginnenden neueren Liedes, über dessen Ursprung wir sogleich berichten werden.

Dieses letzte traf ich zuerst, aber ohne seine bekannte Melodie, in dem 1684 zu Nürnberg für das Markgrafthum Anspach erschienenen Gesangbuche, das den Titel: „Davidische Seelenharfe" führt, und überhaupt keine Singweisen giebt (S. 237). Es kommt, ebenfalls ohne eine solche, auch in der zu Breslau erschienenen neunten Ausgabe der „Vollständigen Kirchen- und Hausmusik" vor (S. 536); ob früher, ob später, als in dem Anspacher Gesangbuche, läßt sich nicht entscheiden, weil in jener geistlichen Liedersammlung nirgend eine Jahrzahl zu finden ist. Mit seiner bekannten Melodie erscheint es an der bemerkten Stelle des Anhanges in der neueren Ausgabe des Nürnberger Gesangbuches, 1690; dann finden wir es wieder in dem Anhange von hundert Arien zu dem Dresdner Gesangbuche, 1694 (Nr. 75, S. 100). An allen diesen Orten ist der Name des Dichters ihm nicht beigefügt; entweder fehlt alle Bezeichnung, oder es ist „Anonymus; Incerti etc." überschrieben. In der zuletzt erwähnten Liedersammlung hat es zwar eine Melodie neben sich, doch nicht seine gebräuchliche, ein Umstand, der nichts Auffallendes hat, wenn man erwägt, daß der Herausgeber jenes Buches an vorhandenen Singweisen gern umbildete, oder sie mit neuen vertauschte.

Das ältere Lied hat seine eigene, in dem Gothaischen Cantional und dem Stengerschen Gesangbuche übereinstimmend aufgezeichnete Melodie, eine von der des neuen völlig verschiedene, wie denn auch beide ganz abweichender Maaße sind. Das ältere ist sechszeilig, iambisch; seine Strophe theilt sich in zwei dreizeilige Absätze, in deren jedem eine siebensylbige Zeile zwei vorangehenden achtsylbigen folgt. Das neuere ist siebenzeilig, im Aufgesange mit einer acht- und siebensylbigen Zeile wechselnd, im Abgesange eine achtsylbige zwei siebensylbigen voranstellend; wenn man es nicht etwa durch Theilung der ersten Zeile des Abgesanges in zwei kürzere, viersylbige, zu einem achtzeiligen umschaffen will. Die Strophe des älteren kommt der des bekannten alten Liedes: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" überein; für die des neueren finde ich keine völlig gleiche in älterer Zeit, doch läßt es sich der des weltlichen Liedes: „So wünsch' ich ihr ein' gute Nacht" und also auch dessen Melodie wohl anpassen, wenn man hinter der zweiten Zeile des Abgesanges derselben sogleich dessen letzte folgen läßt; oder der Strophe und Weise des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her", wenn die vorletzte Zeile des Abgesanges aus einer sieben- in eine achtsylbige verändert wird. Soviel jedoch ist gewiß; nach der Weise des älteren kann das neuere nicht gesungen werden, und eine völlig zu ihm stimmende ältere Melodie fand dieses letzte nicht vor.

Alles dieses waren wir veranlaßt als nothwendige Einleitung zu dem Folgenden voranzuschicken, wo wir uns mit dem Urheber des neueren Liedes und seiner Melodie beschäftigen wollen.

Wohl Mancher wird an sich erfahren haben, daß es eines der kräftigsten, trostreichsten Lieder unseres Kirchengesanges sei, und so soll es denn auch zunächst dem Wunsche seines Dichters den Ursprung verdanken, einen leidenden Freund zu trösten und aufzurichten. Samuel Rodigast, der als sein Urheber genannt wird, war im Jahre 1649, am 19ten October zu Gröben nahe Jena geboren, und empfing seine erste Bildung zu Weimar. Im Jahre 1668, ein Neunzehnjähriger, bezog er die Universität Jena, und erwarb hier die Magisterwürde; 1680 erhielt er das Conrectorat, 1698 das Rektorat an dem dortigen Gymnasio; einen Ruf an die Professur der Logik und Metaphysik daselbst, so wie an das Rektorat zu Stralsund und Stade soll er ausgeschlagen, zuletzt aber nach Berlin sich begeben haben, wo er im März 1708, im noch nicht vollendeten 59sten Jahre, aus der Welt schied. In diesem seinem Todesjahre finden wir seines Liedes gedacht, als eines von ihm noch auf der Hochschule gedichteten; eines Liedes, das fast in der ganzen Evangelischen Kirche verbreitet, und allein schon geeignet sei, ein ewiges Gedächtniß seines Namens zu gründen*). Wie es nun mit dem Entstehen dieses Liedes zugegangen sei, erzählt Schamelius**), mit Berufung auf Avenarius***), folgendergestalt: „Als Rodigast um 1675 zu Jena als damahliger Hülfslehrer bei der philosophischen Facultät sich aufhielt, geschah es, daß sein Freund, der dortige Cantor Severus Gastorius — über dessen Leben und Wirken wir, die nun folgende Begebenheit ausgenommen, nicht weiter unterrichtet sind — schwer erkrankte. Rodigast, ihn in seinem Leiden zu erquicken, dichtete ihm dieses Lied, und der Kranke fühlte sich dadurch soweit gestärkt, daß er eine Melodie dazu erfinden konnte, und nun verordnete,

*) S. Wetzels Hymnopoeographia II. S. 395. 396, der mit Bezug auf unser Lied aus den Novis litter. germ. A. 1708. p. 347 sqq. eine Stelle anführt, wo dasselbe genannt wird: Hymnus suavissimus et per universam fere Evangelicorum ecclesiam notissimus, quem in academia adhuc versatus composuit, & quo vel solo nominis aeternam memoriam meritus est.

**) Lieder Commentarius, Leipzig 1737, Th. I., p. 520. 521.

***) Avenarius, Lieder-Predigten, S. 447.

daß es bei seinem Leichenbegängnisse gesungen werden solle. Es fügte sich indeß durch Gottes Gnade, daß der Leidende nach langem Siechthume dennoch wieder genas. Um nun seinem Freunde einen Beweis zu geben, wie hoch er seine Liebe zu schätzen wisse, überreichte er dem Jenaischen Musikchore seinen Tonsatz über dessen Lied, mit der Bitte, bei dem wöchentlichen Umsingen es jederzeit vor seiner Wohnung anzustimmen. So geschahe es denn auch, und — fügt Avenarius hinzu — „da es mancher fromme Studiosus hörte, nahm er es zurück in sein Vaterland, und verursachte damit, daß es in dem ganzen Lutherthume bekannt wurde". Wetzel, nicht ganz übereinstimmend mit dieser Erzählung, läßt Gastorius erst nach seiner Wiedergenesung das Lied „in die noch überall bekannte Melodie setzen."

Die Entstehung und Verbreitung des Liedes selbst wird durch diese Erzählung genügend erklärt, und in dieser Beziehung setzen wir keinen Zweifel in die Richtigkeit derselben. Ein Anderes ist es mit dessen Melodie. Zunächst befremdet der Umstand, daß wir diese nicht etwa in einem Thüringischen oder Sächsischen Gesangbuche zuerst finden, sondern in einem Fränkischen, da es doch bei ihrer Sangbarkeit und Faßlichkeit, und vor Allem, bei ihrer innigen Übereinstimmung mit dem Tone des Liedes, viel eher vorauszusetzen wäre, daß sie, wenn dem Liede fast gleichzeitig, von dem Vaterlande des Dichters und seines Freundes her sich weiter verbreitet hätte. Dann aber erscheinen auch die Abweichungen der Erzählung mit Bezug auf die Zeit ihres Entstehens bedenklich. Nach der einen Art derselben hätte der schwer Darniederliegende sie noch während seiner Krankheit gesungen, nach der andern erst nach seiner Wiedergenesung. Indem Wetzel die Thatsache so stellt, scheint er die Unwahrscheinlichkeit entfernen zu wollen, daß ein kraftlos an das Siechbette Gefesselter, durch langes Leiden fast Aufgeriebener, noch Etwas habe schöpferisch hervorbringen können. Endlich hat Niemand bisher den Tonsatz gesehen, in welchem unser Lied zuerst verfaßt worden; keiner unserer Gewährsmänner redet davon, daß er ihn vor Augen gehabt habe, daß er — wie sich erwarten ließe — von dem Setzer seinem tröstenden Freunde als Gegengabe in einem besonderen Abdrucke überreicht worden sei, und daß ihm die jetzt allgemein verbreitete Melodie zu Grunde gelegen habe. Keiner dieser Berichterstatter nennt überdem eine Quelle; der jüngere beruft sich auf den älteren, der früheste scheint aus Gerüchten und mündlichen Erzählungen geschöpft zu haben, und wie leicht ergab sich nicht die mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts in Umlauf gekommene Voraussetzung wegen der Melodie, weil der Getröstete, für den das Lied gedichtet wurde, Tonkünstler, und wie zu erwarten ist, auch Tonsetzer war!

Ich wage eine Vermuthung, diese Zweifel zu lösen, die ihren Anhalt zunächst freilich in diesen, sodann in dem ersten Erscheinen unserer Singweise in dem Nürnberger Gesangbuche — nachdem das Lied wohl am frühesten durch ein Gesangbuch des unteren Burggrafthums Nürnberg verbreitet worden, — endlich in dem ersten Urheber eines mit vieler Liebe gearbeiteten Tonsatzes über dieselbe findet. Die Einzelnheiten dieser Vermuthung reihen sich an dasjenige, was ich der eben betrachteten Erzählung als Einleitung voranschickte. Sie machen keinen Anspruch darauf, für festgestellte Thatsachen zu gelten, sondern wollen nur als Folgerungen betrachtet seyn, die sich ohne Zwang aus demjenigen ergeben, was, als wirklich ausgemacht, ihnen zu Grunde liegt. Gastorius empfing Rodigasts Lied auf seinem Siechbette. Unbezweifelt hatte das ältere, dessen wir gedachten, diese neue Dichtung veranlaßt, da es durch viele Gesangbücher verbreitet und allbekannt war. Der getröstete Kranke mußte also auch zunächst an dieses ältere, durch das seines Freundes um Vieles übertroffene Lied erinnert werden, und an dessen, in Thüringen zumahl wie wir sahen, gangbare Melodie. Daß sie auf

das neue nicht passe, konnte ihm bald nicht entgehen, dieses aber, nach Luthers Worten, „durch die Noten lebendig zu machen“ mußte sein nächster Wunsch seyn. Allein er fand sich zu schwach, es durch eigene Erfindungsgabe zu leisten. Nun wissen wir aber, daß jene Zeit, in ihren geistlichen Liedern, wie in der Schrift heimisch, beides, oder Lied mit Lied, Melodie zu Melodie in zarte, fromme, oft geistreiche Beziehung brachte; ja, wie Einzelne auf minder rühmenswerthe Weise, durch bestimmte Stellen einer Singweise herausfordernd, Andere beschämend, ihren Sinn zu erkennen gaben, wie jener Rubert zu Stralsund. Dem erfahrenen Cantor konnte die Beziehung der Strophe des Liedes:

„So wünsch' ich nun ein' gute Nacht
der Welt, und laß sie fahren“,

auf das neue Rodigast's nicht entgehen, noch mehr aber mußte dessen Inhalt, in Betrachtung seines gegenwärtigen Zustandes, ihn daran erinnern. Die Geduld, die Ergebung in den Willen des Herrn bei langen Leiden, selbst wenn sie nur durch den letzten Abschied enden könnten, wie seines Freundes Lied Beides gleich jenem älteren Philipp Nicolai's, wenn freilich um Vieles würdiger, einschärft, mußte dem Getrösteten auch jenes Lied des früheren Dichters, und damit das Verhältniß seiner Melodie zu dem des jüngeren, in das Gedächtniß rufen. In dieser Art mag er sein Trostlied sich gesungen, in diesem Sinne angeordnet haben, es sein Grablied seyn zu lassen. Die Ruhe, der Friede, die nun in sein Gemüth wieder einkehrten, ließen ihn durch Gottes Hülfe unerwartet genesen; die frühere Beziehung beider Lieder, wenn auch immer noch bedeutungsvoll, trat ihm doch nunmehr in den Hintergrund, der Dank, die Freude über die kaum gehofte Erlösung erfüllten sein ganzes Gemüth. Wie leicht konnte da der Genesene an die andere Beziehung der Strophe des Liedes erinnert werden, das ihn geheilt hatte, die nämlich zu dem Maaße des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her“, eine noch viel augenfälligere, die eine ungleich leichtere Anpassung der Melodie desselben auf das seinige darbot; und wie hätte da zumahl dessen 13tes Gesätz nicht Herz und Gemüth ihm erfüllen sollen:

Sei Lob und Ehr' mit hohem Preis
um dieser Gutthat willen
Gott Vater, Sohn, heiligem Geist,
der woll' mit Gnad' erfüllen
was er in uns ang'fangen hat,
zu Ehren seiner Majestat,
daß gheiligt werd' sein Name!

Eben diese, meine ich, brachte jene frische, alte, allgemein beliebte Weise ihm in das Gedächtniß, und er, der wohl noch Schwache und wenig Vermögende, ersann in leichter Arbeit, die seine Fertigkeit als Tonsetzer ohne Anstrengung in Anspruch nahm, einen Tonsatz über sie, überreichte ihn seinem Freunde, und ließ nach ihm dessen Trostlied, nun auch einen Dank- und Lobgesang, allwöchentlich vor seiner Hausthüre absingen. So verbreitete sich das Lied, und wohl zugleich mit dieser allbekannten Weise. Je mehr es in die Fremde drang, erlosch die persönliche Beziehung, die es hervorgerufen hatte, ja es verklang selbst der Name des Dichters, und nur der innere, bleibende Werth des Liedes, seine allgemeine kirchliche Bedeutsamkeit, machte sich geltend. Da mußte denn allerdings an die Stelle einer ihm doch nur angepaßten Melodie eine ihm eigene, es ganz erschöpfende, als wünschenswerth erscheinen.

Wie es aber geschehen sei, daß ihm diese eben von Nürnberg aus geworden, und daß sie von dort aus sich weiter verbreitet habe, findet seine Erklärung darin, daß zur Zeit der Entstehung des Liedes wie der Melodie, ein ausgezeichneter Tonmeister, Nürnberger von Geburt, in Thüringen verweilte, und bis um die erste Bekanntmachung dieser letzten an verschiedenen Orten daselbst in amtlicher Stellung seinen Wohnsitz hatte, in Eisenach, Erfurt, Gotha; so daß ihn das Lied, bald nachdem es gedichtet worden, schnell erreichte, und er das Mittel wurde, innerhalb der Zeit der Herausgabe des Saubertschen Gesangbuches (1676) und des Feuerleinschen (1690) es seiner Vaterstadt anzueignen. Dieser Meister, von dem die erste, aber auch trefliche Durchführung unserer Singweise in Art eines Motetts herrührt, ist **Johann Pachelbel.** Wir begnügen uns hier mit dieser einfachen Angabe; in dem folgenden Abschnitte kommen wir auf diesen wackern Tonkünstler wieder zurück, und behalten uns vor, alsdann die hier abgebrochne Betrachtung über seine besondere Beziehung zu unserem Liede und seiner Melodie wieder anzuknüpfen, deren weitere Ausführung hier nicht an ihrer Stelle seyn würde.

Bevor wir aber von Nürnberg scheiden, haben wir noch eines Gesangbuches zu gedenken, das freilich weder ein Melodieenbuch, noch überhaupt kirchlichem Gebrauche bestimmt war, aber ein auffallendes, nicht vorüberzugehendes Beispiel giebt, wie die Melodie, das Gegenbild der Dichtung, der frische, sie durchgeistende Lebenshauch, eben wie die Strophe, der Leib des Liedes, auch wohl als dienende Mägde betrachtet, und für fremde Zwecke verwendet wurden. Aus den ersten Worten der Aufschrift dieses Buches: „Biblisches Gesangbüchlein“ würden wir zwar etwas dieser Art nicht folgern, aber der weitere Verlauf derselben läßt uns an dessen Bestimmung nicht zweifeln. Der Titel lautet: „Biblisches Gesangbüchlein, oder Lieder nach bekannten geistlichen Melodieen, da jedes Capitel der H. Schrift in einen Vers oder Reimzeile verfasset ist. Hiebevor von H. Christoph Engmann, verlebtem treuen Prediger zu Ober Wiera hervorgegeben, jetzt aber, der lieben Jugend zum Bästen, etwas deutlicher und Reim-mäßiger ausgefärtigt, durch Einen von seinem Gott Heilsame Hülf-Kraft Verlangenden-Gewärtigen. Nürnberg, gedruckt bei Felsecker A. C. MDCLXXX (1680).“ Das Büchlein hat nämlich die Absicht, den Hauptinhalt jedes Capitels der Schrift in eine einzelne Zeile zusammenzufassen, den jedes Buches aber in ein ganzes Lied niederzulegen, dessen Strophe sich durch die Anzahl der Capitel des Buches bestimmt. Auf solche Weise soll der Hauptinhalt der Schrift dem Gedächtnisse auf leichte und angenehme Art eingeprägt werden. So wird unter andern das erste Buch Mose in seinen 50 Capiteln durch eben so viel Zeilen dargestellt, diese aber in zehn fünfzeilige Strophen zusammengefaßt, die nach der Melodie: „In dich hab' ich gehoffet Herr“ gesungen werden können. Matthäus hat 28 Capitel; jedes von ihnen erhält eine Zeile, und diese werden in sieben 4zeilige Strophen, nach der Melodie „Wir Christenleut“ geordnet. Marcus' 16 Capitel erscheinen in vier 4zeiligen Strophen, nach der Weise „Erschienen ist der herrlich Tag“ zu singen; Lucas' 24 Capitel geben drei achtzeilige Strophen auf die Melodie: „Christus der uns selig macht“; Johannes' 21 werden zu 3 siebenzeiligen Strophen zusammengestellt, und diese auf die Melodie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ verwiesen. Wir geben als Beispiel die erste Strophe dieses Liedes:

1) Am Anfang war das Wort bei Gott,
2) Aus Wasser Er Wein machet,
3) Und Nicodems lernt Gotts Gebot,

4) Mit Jesu das Weib sprachet;
5) Der Krank' beim Teich, Christi Gericht,
6) Fünf Brot, eßt mein Fleisch, Christus spricht,
7) Die Jüden Jesu spotten.

Es sind Denkreime, gleich jenem alten Cisio Janus durch den man sich den Calender einprägen wollte; obgleich Mancher finden möchte, daß man hier wieder andrer Denkreime bedürfen werde, um diese ersten im Gedächtniß zu behalten, daß überhaupt nur eine entfernte Erinnerung dadurch gegeben werde an den reichen Inhalt der Schrift, durch die am allerwenigsten der lebendige Geist geweckt werden könne, wogegen bei dem Calender und den dafür erfundenen Denkzeilen es doch nur gegolten habe eine Reihe von Monaten, Tagen, Festen, sich erinnerlich zu machen. Höchstens giebt die Wahl der Melodieen für die in dem sogenannten biblischen Gesangbuche so wunderlich aufgebauten Strophen, einen leisen Anklang an den Inhalt der Bücher, der in seinen allgemeinsten Zügen in jene verschlossen seyn soll.

Nächst Nürnberg nimmt **Frankfurt am Main** im südlichen Deutschlande unsre Aufmerksamkeit in Anspruch, wie es schon im sechzehnten Jahrhunderte uns durch bedeutende Melodieenbücher beschäftigte. Im Jahre 1650 erschien daselbst, bei Mattheus Kempfer gedruckt, im Selbstverlage des Herausgebers, „neben einem absonderlichen Compendio musices“ eine Sammlung geistlicher Lieder mit mehrstimmigen Weisen, unter dem Titel: „Harmonisches Chor- und Figuralgesangbuch Augsburgischer Confession, worinnen die Psalmen und Geistlichen Lieder, namentlich Herrn D. Martini Luthers, und anderer Gottseeliger Lehrer begriffen, mehrerentheils mit Underlegung deß lateinischen Textes, und beneben demjenigen Choral, so in Chur- und Fürstenthumben Sachsen, wie auch an anderen Evangelischen Orten im H. Römischen Reich zu singen gebräuchlich, mit 2, 3, 4, 5 und 6 Stimmen, in simplici et fracto contrapuncto nach den gewöhnlichen Tonis musicis gerichtet. Beneben einem nützlichen Unterricht nothwendiger, musicalischer Sachen, welcher auch die Tonos eines jeglichen Gesanges auf eine newe Manier gar deutlich weiset. Gott, dem Schöpfer aller Creaturen zu Ehren, wie auch seiner Christlichen Kirch und Schulen zu Nutzen: Itzo zum Ersten mahl für studirende Jugend, und alle Liebhaber der löblichen Music, auß bewehrten Authoribus colligirt und zusammengetragen von M. Laurentio Erhardi, Hagenoâ Alsato, Collega et Cantore in Gymnasio ad Moenum Francofurtano etc.“ Aus Distichen des Herausgebers die dem Titel folgen, geschrieben Francofurti ad Moenum, nonis Aprilis, anno aerae Christianae MDCLIX“ und unterschrieben „Anno aetatis 61, officii Scholastici 41“ erfahren wir, zusammengenommen mit dem Titel, daß **Lorenz Erhardi** im Jahre 1598 zu Hagenau im Elsaß geboren worden, und seine Laufbahn als Schulmann im Jahre 1618 angetreten habe; Walter belehrt uns, daß er zunächst in Saarbrück, dann zu Straßburg, Hagenau, und endlich zu Frankfurt am Main als solcher thätig gewesen sei, an welchem letzten Orte er bei der Herausgabe seines Buches, um 1659, das Amt eines Schulcollegen und Cantors verwaltete. Seinen eben erwähnten Distichen schließen sich „drei nützliche Register“ an, in deren erstem „ein Verzeichniß über die Evangelien und Gesänge, so man auf die vornembsten Fest- und Sonntage, durchs gantze Jahr, in der Christlichen Kirchen zu lesen und zu singen pfleget, nach Ordnung derselben zu finden.“ Außer den Marien- und Aposteltagen die, seltner und allgemeiner, in protestantischen Kirchen als beibehaltene vorkommen, finden wir hier erwähnt: Empfängniß, Geburt, Opferung, Himmelfahrt

der Maria; die Tage der Heiligen Timotheus, Valentinus, Georgs des Ritters, Vitus, Franciscus, der heiligen Anna, Mariá Mutter, Lucia, der Jungfrauen Agnes, Dorothea, Margaretha, der heiligen Hedwig, der Landgräfin Elisabeth, und Anderer, von denen wir also voraussetzen müssen, daß sie damahls in Frankfurt am Main feierlich begangen worden seien. Das zweite Register „weiset die tonos musicales eines jeglichen Gesanges, so hierinnen begriffen.“ Das Jonische und Hypoionische, Dorische und Hypodorische, Mixolydische und Hypomixolydische, Äolische und Hypoäolische kommen hier in ihrem ursprünglichen und versetzten Tonumfange vor (duriter et molliter); das Phrygische und Hypophrygische nur im ursprünglichen, das Lydische und Hypolydische nur im versetzten. Es wird auf acht Beispiele dieser letzten beiden Tonarten verwiesen, die jedoch nur deshalb hieher gezogen werden, weil sie in B gesetzt sind. Überhaupt ist aus diesem zweiten Verzeichnisse über die Tonarten wenig zu lernen. Der Sammler hat sich mehr nach den zufälligen, oft versetzten Grundtönen gerichtet, als nach dem, allein entscheidenden Gepräge der Tonleiter, und selbst nach jenen die Tonart oft falsch angegeben, ja, auch wohl denselben Tonsatz unter zwei verschiedene Rubriken gebracht. Nur dadurch erhält dieses Register einigen Werth, daß es die, über den einzelnen Melodieen und Sätzen des Buches nicht angegebenen Namen der Tonkünstler nennt, deren Werke der Sammler zusammentrug. Das dritte Register ist ein alphabetisches, mit Nachweisung der Seitenzahl und der fortlaufenden Nummer der Gesänge, das aber deshalb wenig nützt, weil in Beiden, wie denn auch bei den Tonsätzen, das Buch durch Druckfehler sehr entstellt ist.

In einer „Nachricht an den günstigen Leser“ berichtet Erhardi über die Entstehung seiner Sammlung. Bei der Kaiserwahl des Jahres 1658, erzählt er, habe er dem Churfürsten zu Sachsen, der in Frankfurt im Sächsischen Hofe, zum Goldstein genannt, gewohnt, „bei gehaltenem Gottesdienste sowohl Chor- als Figuraliter pro virili aufgewartet“; von Mitbürgern, und sowohl in- als ausländischen Handelsleuten, „bevorab denen, so solchem Chur-Sächsischem Gottesdienste in Hochansehnlicher, volkreicher Versammlung beiwohnen helfen“ sei er dann ersucht worden, ihnen die Sächsischen Gesänge mitzutheilen, und ihren Wünschen zu genügen habe er sein Buch zusammengetragen. Sein „nützlicher Unterricht musikalischer Sachen“ umfaßt nur zwei Seiten und ist allein für Anfänger bestimmt.

Der Inhalt des Ganzen ist in die gewöhnlichen Abschnitte getheilt, die in ihrer herkömmlichen Folge erscheinen: „Festlieder durchs ganze Jahr; Catechismusgesänge; Psalmen des Königlichen Propheten David; die übrige Geistliche Lieder, von den fürnembsten Hauptstücken Christlicher Lehre; Morgen und Abendgesäng; Tischgesänge, vor, und nach dem Essen; Reis' und Schulgesäng; Klag' und Trostgesäng', vom Tod und Sterben, Auferstehung und jüngstem Gericht, auch vor, bey, und nach der Begräbniß zu singen.“ Nicht alle Lieder sind mit eigenen Melodieen versehen; von den 279 Nummern unseres Buches, ist dies nur mit 178 der Fall. Von diesen Weisen sind 14 nur einstimmig (choraliter) zu singen; sieben haben nur eine einfache, bezifferte Grundstimme zur Begleitung; drei sind zu drei Stimmen, 117 zu deren vier, 35 zu fünf, zwei zu sechs Stimmen gesetzt, der höchsten Stimmenzahl die uns in diesem Buche begegnet. Wir sehen hieraus daß Erhardi's Sammlung gegen die spätere des Vopelius an Umfang zurücksteht, geschweige denn gegen das, mit ihr gleichzeitige, Gothaische Cantional.

Nur von 57 Melodieen und Tonsätzen sind die Urheber ungenannt geblieben; von den er-

wähnten 14 einstimmigen, von vieren nur mit einer Grundstimme versehenen, 32 vier- und sieben fünfstimmigen. Die Mehrzahl der Meister deren Namen über den anderen Gesängen stehen, haben wir schon im Vorhergehenden kennen gelernt, und ihrer deshalb nur in kurzer Erwähnung zu gedenken. Die meisten Tonsätze treffen wir von Johann Herrmann Schein; 58 zu vier Stimmen, einen zu sechs; doch ist dieser letzte freilich von Schein in seinem Cantional aus Seth Calvisius' „Harmonia cantionum ecclesiasticarum“ nur entlehnt, ohne den Namen seines Urhebers zu nennen.*) Von Schop erscheint (mit bloßer Baßbegleitung) dessen Melodie zu Rists Liede: „Werde munter mein Gemüthe“; ein dreistimmiger Satz von Christoph Thomas Walliser; das bekannte (4stimmige) „Ecce quomodo moritur justus“ von Jacob Händl; 2 4stimmige Sätze von Michael Prätorius; sechs dergleichen von Johann Jeep, vier von Stade, aus dessen Seelenmusik geist- und trostreicher Lieder; ein 4- und ein 5stimmiger von Melchior Vulpius; ein fünfstimmiger, angeblich von Jacob Meiland, der jedoch Hans Leo Haßler angehört, (Herzlich thut mich verlangen) von welchem Meister noch ein sechsstimmiger gegeben wird (verbum caro factum est); endlich 25 fünfstimmige von Andreas Herbst, dessen Gesänge nächst denen Scheins die Mehrzahl der in unserem Buche enthaltenen bilden, das für die seinigen eine Hauptquelle ist. Es sind außer diesen nur sechs Tonkünstler, von denen Werke hier zusammengetragen sind, und die uns früher noch nicht begegneten, die uns also gegenwärtig noch zu beschäftigen haben.

Der erste unter ihnen ist Lorenz Erhardi selber, der Herausgeber unseres Buches. Seiner Lebensverhältnisse, so weit wir sie erforschen konnten, haben wir schon zuvor gedacht. Die Anzahl eigener Melodieen und Tonsätze, die er in seine Sammlung aufgenommen hat, ist aber so gering, daß sie nicht hinreicht, ein sicheres Urtheil über ihn zu begründen. Er giebt eine Singweise mit bloßer Baßbegleitung, zwei zu drei, und eben so viel zu vier Stimmen. Die einstimmige gehört Ringwalds s. g. goldnen A. B. C. an: „Allein auf Gott setz dein Vertrau'n“; einer Reihe Sirachischer Lebensregeln in 24 Strophen, deren jede mit einem Buchstaben des Alphabets nach deren Folge anhebt; die dreistimmigen sind kurze motettenhafte Sätze für den kirchlichen Sängerchor, unter denen der spätere (Nr. 255) über die Worte des Psalms „in deine Hände befehl ich meinen Geist, du hast mich erlöset, Herr du treuer Gott“ als angenehm und sangbar sich auszeichnet. Von den beiden vierstimmigen Sätzen ist der eine über Crügers Melodie zu David Böhme's Lied gearbeitet: „In dem Leben hie auf Erden“, der 2te gehört keinem geistlichen, sondern einem Liede für die jüngeren Schüler an, dessen erste Strophe lautet:

Ein Liedlein will ich dichten
zu Lob der Ruthen gut;
Viel Guts thut sie anrichten
bei allem jungen Blut;
Wo sie wird reichlich mitgetheilt
all Unzucht sie abstellet,
und viel Gebrechen heilt.

---

*) Es ist der schöne Tonsatz über die Weise: „Heut triumphiret Gottes Sohn.“

Über einen zweiten der in unserem Buche vorkommenden, uns zuvor noch nicht bekannt gewordenen Tonsetzer, **Brassicanus**, finden wir nur den dürftigen Vermerk, daß er um 1630 Cantor zu Linz gewesen, und daß man in Hitzlers musikalisch figurirten Melodieen der Kirchengesänge, Psalmen und geistlicher Lieder zu 4 Stimmen (Straßburg 1634) Proben seines Tonsatzes finde. Wir können diese Nachricht durch Erhardi's Buch dahin ergänzen, daß dieses fünf 4stimmige Sätze über ältere geistliche Melodieen von ihm enthält, in denen er als Setzer im Sinne des 16ten Jahrhunderts erscheint, ohne sonst sich vor Andern auszuzeichnen. Von **Theodor Voelkel**, der einmahl nur bei Erhardi erscheint, mangeln uns alle näheren Nachrichten; **Gregor Zuchino**, der ebenfalls nur einen 4stimmigen Satz in Motettenform beigetragen hat (Haec est dies quam fecit Dominus) ist wohl nur zufällig hier in die Gesellschaft deutscher Tonsetzer für den evangelischen Kirchengesang gerathen, und darf uns hier nicht beschäftigen. Wichtiger ist **Balthasar Musculus**, von dem hier fünf 4stimmige Sätze erscheinen. Auch er gehört zu den Tonsetzern die nur als Nachklänge des 16ten Jahrhunderts gelten können, um so mehr, da er seine Laufbahn als Künstler noch in demselben antrat. Er war nach Walter (S. 429) Schulmeister zu Ziegenrück, einer kleinen zwischen Schleiz und Pöseneck liegenden Stadt und Schloß im Vogtlande, und gab zu Nürnberg 1597, im Drucke Georg Körbers, 40 geistliche 4stimmige Lieder heraus, denen noch 8 weltliche Canzonetten von Orazio Vecchi, 7 dergleichen von Jacob Meiland, und dreizehn geistliche mit lateinischen Texten von ihm selber angehängt waren. Im Jahre 1602 erschien eine 2te Auflage dieses Werkes, woraus auf den Beifall zu schließen ist, den es gefunden hatte; nach Gerber (N. L. III. Col. 532) wäre noch eine dritte Ausgabe desselben von 1617 vorhanden. Musculus, wie er in diesem Werke die Tonsätze Fremder neben seine eigenen stellte, scheint auch sonst als Sammler thätig gewesen zu seyn; Draudius nennt ihn als Herausgeber eines um 1622 erschienenen Werkes, das 4- 5- und 6stimmige Tonsätze von Orazio Vecchi, Regnard, Orlandus, Meiland, Riccio, Haßler, Vulpius und Anderen „mit geistlichen Texten gestellet" enthalte. In seinen eigenen Gesängen scheint er den Satz italienischer Meister sich als Vorbild genommen zu haben, dem er sich nicht ohne Erfolg nähert: so in dem Motett über die Worte: „Ich bin die Auferstehung und das Leben" das eines der vorzüglichern in Erhardi's Sammlung ist, nur daß es durch viele Druckfehler entstellt wird.

Für neue, im 17ten Jahrhunderte erschienene Melodieen gewährt Erhardi nur geringe Ausbeute. Der Melodieen Stade's zu Liedern Dilherrs, die wir hier finden, gedachten wir schon früher. Ein anderes Lied, von seinem Dichter selbst gesungen und fünfstimmig gesetzt, ist seiner Veranlassung wegen merkwürdig, und weil es noch unter uns fortlebt. Es rührt von dem Doktor **Ludwig von Hornigk** her, und ist das einzige, das Erhardi von diesem mittheilt. Leider sind die Nachrichten die Wetzel (anal. Hymn. II. St. 3. S. 301) von ihm giebt nur unzusammenhängend und dürftig. Er war aus Darmstadt gebürtig, lag zuerst der Rechtswissenschaft, dann der Arzneikunde ob, erwarb in beiden Fächern und in der Philosophie die Doktorwürde, und daneben die Dichterkrone. Auf welchem Wege er dahin gebracht worden, der lutherischen Lehre abzusagen, und zur römischen Kirche überzugehen, wird uns nicht gesagt, wir finden nur die Thatsache berichtet daß er zu Wien im Jahre 1647 das katholische Glaubensbekenntniß abgelegt, daß er mit dem Dr. Waldschmidt „sonderlich Controversien gehabt" habe, und zwanzig Jahr später zu Mainz, 1667 gestorben sei. Das Lied das wir meinen, dichtete er auf die Leiche des Schwedenkönigs Gustav Adolph, und es soll nach seinem

Tonsatze am 23sten Juni 1633 zu Frankfurt am Main zum erstenmahle in der Barfüßerkirche gesungen worden seyn. Seine erste Strophe lautet:

Mein Wallfahrt ich vollendet hab'*)
in diesem bösen Leben,
Jetzund legt man mich in das Grab,
darauf sich thut anheben
Ein' neue Freud' und Seligkeit
bei Christo meinem Herren
Die allen Frommen ist bereit
Dies ist die Kron der Ehren rc.

Die Melodie ist dorischer Tonart, und trägt durch diese, und den darin vorwaltenden rhythmischen Wechsel das Gepräge des Alterthümlichen; der Tonsatz ist einfach, und thut ihr volles Genüge. Sie fand Anklang, so daß wir noch in Königs harmonischem Liederschatze (S. 448) und in Freilingshausens Gesangbuche von 1741 (Nr. 1397) ihr begegnen; ja, bis in die neuesten Zeiten hat sie sich fortgepflanzt durch Schichts Choralbuch (1043. 1044). Nur dieses eine Lied und seine Weise hat Hornigk, so viel wir wissen, für den kirchlichen Gemeinegesang beigesteuert. Er hat sich aber auch durch Herausgabe figurirter Choräle bekannt gemacht. Sie erschienen 1628 (das letzte Blatt zeigt die Jahrzahl 1627) zu Frankfurt am Main im Drucke Matthäus Kämpfers, und dem Verlage Matthias Wörners, unter dem Titel: „Triphyllum Symphoniacum sacrum, oder achtzehn auß vblichem Choral figuraliter und concertweiß gesetzte Evangelische Kirchengesäng, sowohl instrumentaliter (derowegen denn der Bassus Continuus dabei) als vocaliter füglich und ahnmütig zu gebrauchen, alla musica moderna, oder auf die newe Italianische manier mit 3 Stimmen (ohne das letzte Stücklein, welches mit 4) componiret und in Truck gegeben durch Ludwig Hornigk, der Artzney Doktorn, P. L. Caes. und medicum in Frankfurth am Main.“ Hornigk hat dieses Werklein „Hans Bauern von Eysenech, Römischer Kays. Majestät Rath, und des H. Reichs Gerichts-Schultheyßen der freyen Reichsstadt Frankfurth a. M.“ gewidmet, durch eine, am Tage Martini (den 11ten November) gegebene Zuschrift. In der ihr folgenden Vorrede bemerkt er, es sei nicht seine Absicht sich einem Orlando di Lasso, Haßler, Vulpius, Hausmann, Prätorius gleichzustellen, oder einem Michael Altenburg, Melchior Frank, Walliser, Schein und Anderen; doch hält er nöthig, folgende Bemerkung beizufügen: „damit nicht etwan ein pseudo Musicus und Anfeinder der edlen Music, oder sonsten ein gEsel der zwar viel in der Musica zu prästiren ihm einbildet, im Werk selbsten aber sich soviel darauf als ein Aff auf den Psalter, oder ein' Kuh aufs Bretspiel versteht, darfür halte, ob thete ich hierinnen der Medicin fast ein Schimpf an, oder suchete sonst mein sonderlich Aufenthalt dardurch, so wisse derselbe, daß ich gegenwärtige Tricinia (wie auch andere mit mehr Stimmen) nicht jetzo erst (dann praxis medica mit vbrigem Musiciren und Componiren die Zeit hinzubringen nicht leyden will) sondern als ich noch bei der Universität Giessen in studio Philosophico et Medico (welche beyde mit der Musica nit in geringer Verwandschaft stehen) versiret, und vor der Zeit, an statt anderer recreation von langer Hand gedichtet, welches mir vmb so viel desto leichter zu thun gewesen, weiln ich jederzeit ein' son-

*) S. Beispiel Nr. 209.

derbare Lieb' und Zuneigung, wie noch, zu der Music, getragen, auch viel mehr bey derofelben, als bei einem gemeinen Handwerk vfferzogen bin'' ꝛc. Man erkennt leicht aus diesem bitteren und polternden Ausfalle, daß Hornigk, ein strebsamer aber unruhig geschäftiger Mann, wegen herumfahrenden Wesens verrufen gewesen, und darüber sich nun zu rechtfertigen sucht; auch wird es wohl eben diese Sinnesrichtung gewesen seyn, die ihn in Streitigkeiten über Glaubenslehren verwickelte, und ihn endlich in den Schooß der römischen Kirche führte. Als Sänger einer kirchlich gewordenen Weise für sein eigenes geistliches Lied lernten wir ihn zuvor kennen, die 18 Choräle von denen wir eben reden zeigen ihn als Setzer auf weniger vortheilhafte Weise. Es sind, wie schon das Erscheinen dieses Werkchens in den früheren Jahren des siebzehnten Jahrhunderts erwarten läßt, Melodieen aus dem vorangehenden, welche die Grundlage der uns hier gebotenen dreistimmigen Sätze bilden — denn so müssen wir alle nennen, auch den letzten; sind bei diesem auch vier Stimmen thätig, so erscheinen sie doch nie zu einer vierstimmigen Harmonie vereinigt, und die Baßstimme wiederholt stets nur um eine Octave tiefer die einzelnen Zeilen der Grundmelodie, wie der Tenor sie unmittelbar zuvor hören ließ, ohne jemahls mit diesem zusammenzuklingen. In der Behandlung aller dieser Sätze erkennen wir aber nur höchst selten ein wahres Verständniß der Eigenthümlichkeit der ihnen zu Grunde liegenden Melodieen, es zeigt sich darin nach Art der Instrumentalsätze des beginnenden 17ten Jahrhunderts, zumahl derjenigen, die, wie ja der Setzer selber von den seinigen rühmt „in der neuen italienischen Manier, alla musica moderna" gesetzt sind, ein bloßes, leichtes, wohlklingendes Spiel mit einzelnen Wendungen der Weisen, wobei der Inhalt des Liedes ganz außer Betracht bleibt. Deshalb ist denn auch zu bezweifeln, daß man jemahls habe daran denken können sie mit Singstimmen auszuführen, anders, als etwa in dem Sinne einer Übung der Kehlfertigkeit. Erhardi's Sammlung hat uns zufällig Gelegenheit gegeben, dieses Werkchens zu gedenken, und wir haben ihrer wahrgenommen, weil uns sonst eine andere Veranlassung gefehlt haben würde darauf einzugehen. Denn es ist im Übrigen von keiner geschichtlichen Bedeutung, und kann nur dazu dienen, als Beispiel einer gewissen Richtung des Tonsatzes aufgestellt zu werden.

Außer dem Liede, der Melodie, und dem Tonsatze Hornigks deren wir gedachten, giebt uns Erhardi nur noch eine neuere, bei ihm zuerst erscheinende Weise, deren Urheber jedoch von ihm nicht genannt wird; zu dem Liede nämlich:

„Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ
Da es nun Abend worden ist"*)

das man gewöhnlich dem D. Nicolaus Selneccer zuzuschreiben pflegt. Es ist hier von der Melodie dieses Liedes die Rede, die in J. S. Bachs Choralgesängen erscheint**), und die ich zum erstenmahle bei Erhardi angetroffen habe (Nr. 172), denn bei Melchior Frank und im Gothaischen Cantionale finden wir ganz andere Singweisen dafür. Weltlichen Ursprungs ist sie kaum zu halten, sie trägt alle Kennzeichen einer für ihr Lied unmittelbar erfundenen. Sie wird ein einzelner glücklicher Wurf eines sonst nicht bedeutenden Tonkünstlers gewesen seyn, dessen Name nicht weiter beachtet wurde, und deshalb wohl auch unserem Sammler unbekannt blieb. Er hat sie nur mit einer bezifferten Grund-

*) S. Beispiel Nr. 210.
**) S. Beckers Ausgabe. S. 200. N. 136.

stimme gegeben; ein eigenthümliches Gepräge erhält sie durch die Übereinstimmung ihrer zweiten und vierten Zeile, zwischen denen die erste und dritte um so bestimmter sich geltend machen. So giebt ihr auch ihre erste Wendung nach der Oberquarte des Grundtons einen Anhauch des Mixolydischen, ohnerachtet das diese Tonart bezeichnende Verhältniß der kleinen Septime in ihr nirgend erscheint.

Neben Erhardi's Gesangbuch wissen wir nur noch ein zu Frankfurt am Main erschienenes Melodieenbuch des 17ten Jahrhunderts zu nennen; ausgenommen freilich die praxis pietatis melica, Müllers geistliche Seelenmusik und andre, die nicht eben vorzugsweise für diese Stadt bestimmt, sondern dort nur gedruckt und verlegt waren. Es war für die französisch-reformirte Gemeine daselbst zusammengetragen; wann es zum erstenmahle erschien, habe ich nicht finden können, ich kenne nur einen Abdruck davon der sich als der zweite ankündigt „imprimé à Francfort sur le Mein chez Albert Otton Faber, par Balthasar Christofle Woust, MDCXXCIII (1683)" und den Titel führt: Les occupations saintes des ames fidelles, que leur fournissent I. Les Cantiques et les Pseaumes de l'Eglise, II. les Evangiles et la Passion de Jésus Christ etc. Récueillies pour l'usage de l'Eglise françoise qui est à Francfort sur le Mein par un de ses ministres. Seconde Edition revue et augmentée de plusieures pièces etc. Das Buch ist durch Balthazar Ritter le Jeune dem Schultheiß, den Bürgermeistern, Schöppen, dem Syndikus, den Räthen der freien Stadt Frankfurt gewidmet; es enthält 139 Lieder, davon 28 auf früher vorgekommene Melodieen verwiesen werden, während für zwei Lieder doppelte vorkommen, so daß der Singweisen im Ganzen 113 sind, die mit einfacher Grundstimme gegeben werden. Wir sehen aus diesem Buche, daß nicht nur bei den deutschen, sondern auch den französischen reformirten Gemeinen neben dem Gesange der Psalmen der Gesang geistlicher Lieder nach dem Muster der lutherischen Kirche aufgekommen war. So erscheint hier das Lied: „Ein' veste Burg ist unser Gott" folgendergestalt in französischem Gewande

Notre Dieu nous est un bon fort,
un bouclier favorable;
Il nous fait vaincre tout effort
qui nos esprits accable.
Le vieil ennemy
n'est point endormy;
Il use et fait voir
Grande fraude et pouvoir
Sans qu'il ait son semblable etc.

In dem Nachtrage zu Beckers Darstellung der musikalischen Literatur (Col. 170) finde ich außer dieser Ausgabe noch eine zweite zu Hamburg bei Peter Knust (1686) erschienene angegeben, und vielleicht ist ein eben da (Col. 171. 172) als zu Frankfurt a. M. 1702 im Drucke Johann Wusts bei Georg Heinrich Walther erschienen genanntes Werk unter dem Titel: Cantiques spirituels, Hymnes et Pseaumes, qu'on chante la plupart dans les Eglises Luthériennes, traduits de l'Allemand en Français, et accomodés aux airs du pays etc. das sich als fünfte, sorgfältig durchgesehene, und beträchtlich vermehrte Ausgabe ankündigt, nur eine Wiederauflage des eben besprochenen.

Eine gegen das Ende des Jahrhunderts in Süddeutschland erschienene Sammlung geistlicher Lieder mit Melodieen, zu der wir uns nun wenden, läßt schon durch ihren Titel ahnen, daß sie nicht

unmittelbar zu kirchlichem Gebrauche bestimmt gewesen, und bei näherer Prüfung ihres Inhalts findet sich diese Voraussetzung auch bestätigt. Wir dürfen ihr indeß nicht vorüber gehen, denn sie gewährt uns ein merkwürdiges Beispiel des allgemach wachsenden Übergewichtes der Arienform bei geistlichen Weisen, über die einfache, gedrungene des Liedes; einer Form, die durch Albert, zumahl aber Hammerschmidt und Johann Rudolf Ahle in die Kirche eingeführt, so großen Beifall gewonnen, und zur Umgestaltung des kirchlichen Gemeinegesanges wesentlich mitgewirkt hatte. Denn gab man ihr Anfangs auch nur für häusliche Erbauung allgemein den Vorzug, und ging sie in die Kirche nur mit solchen Liedern neuer Strophen ein, deren ursprüngliche Melodieen durch keine älteren zu ersetzen waren, so nahm man sie doch später bei Hausandachten auch für ältere kirchliche Lieder in Anspruch, und beschränkte ihre Anwendung nicht blos auf solche, die für diesen besondern Zweck eigends gedichtet waren. Dadurch aber bereitete sich auch eine Umgestaltung der ursprünglichen Weisen dieser Lieder allmählig vor. Man beseitigte sie nicht bei der kirchlichen Feier, vertauschte sie nicht mit den für die Hausandacht erfundenen, aber man suchte sie schmückend, umwandelnd, der durch täglichen Gebrauch liebgewordenen Form anzunähern. Ganz ohne eine solche Einwirkung wird auch das Melodieenbuch nicht geblieben seyn, von dem wir reden. Es erschien zu Ulm im Verlage Georg Wilhelm Kühnens im Jahre 1692, und führt den Titel: „Geistliche Seelen-Freud', oder Davidische Hauß-Capell. Bestehend in theils gantz neu- und andern mehr, schönen, auch lehr- und trostreichen Arien und Gesängen. Zu Göttlichen Lobs Außbreit- wie auch andächtiger Außübung der Geistlichen Sing-Kunst allen GOTT und Musicliebenden Hertzen zu Nutzen und Gefallen In einer Discant und Bass-stimme cum Basso Generali verfertigt von EInem Davidischen Music-Freunde“ — **J. D. Meier**, wie aus der Überschrift einiger Melodieen, und der Unterschrift mehrer Lieder zu ersehen ist.

Das Buch beginnt mit einer Vorrede des D. Elias Veiel, „geschrieben in Ulm Anno 1691, d. 21. Augusti“, die sich vornehmlich mit der Frage beschäftigt, ob den Fürsten das Musiktreiben wohl anstehe, die mit Bezug auf die Beispiele Davids und des Churfürsten Friedrichs des Weisen bejahet wird. Ihr folgt das Vorwort des Herausgebers. Wir erfahren durch dasselbe, daß dieser einige Jahre zuvor in eigenem Verlage ein musikalisches Werk in Quart herausgegeben, von 27 schönen, geist- und trostreichen neuen vortreflichen Arien in 5 Instrumental- und eben so viel Vocalstimmen. Von 800 Exemplaren dieses Werkes seien fast alle verkauft worden, und man habe sowohl dessen Wiederauflage gewünscht, als seine Fortsetzung in compendiöserem Format. Dadurch sei nun dieses, auf zwei Singstimmen und den Generalbaß zusammengezogene Büchlein entstanden. Man könne es im Hause, auch in der Kirche mit einem Orgelwerke und einem Paar musikverständiger Subjekte gebrauchen, man könne seiner in den lateinischen Schulen beim Singunterrichte sich bedienen; das zu Lernende werde leicht und angenehm sich dabei einprägen, die häusliche Übung werde auch die Angehörigen zur Theilnahme anreizen, und die Erbauung befördern. — Wir finden hier Lieder geistlicher Dichter: Paul Gerhard, Rist, Johann Franke, Angelus, Dilherr, Harsdörfer, Bornmeister, Francisci, Sigismund von Birken und Anderer, deren Mehrzahl damahls seit dreißig Jahren schon, ja viele unter ihnen selbst länger, bereits in kirchlichem Gebrauche waren, allein nur deren vier mit ihren ursprünglichen, oder doch ihnen herkömmlich angeeigneten Weisen: „Jesaia dem Propheten das geschah; Jesu, du mein liebstes Leben; Liebster Jesu wir sind hier; Nun danket alle Gott“; doch steht die Melodie dieses letzten nicht neben ihm, sondern einem neuen Liede, und wird auf dieses sein ursprüngliches

zurückbezogen. Alle übrigen Melodieen des Buches sind neue. Es sind ihrer **110** im Ganzen zu 128 Liedern, denn so hoch beläuft sich die Anzahl dieser letzten, wenn auch die Zahlen des Buches nur bis zu 126 gehen, denn 120 und 123 sind durch ein Versehen des Setzers zweimahl gebraucht. 54 dieser Singweisen führen das Namenszeichen des Herausgebers — **J. D. M.** auch **J. D. Meier** — als Überschrift; in zwei Fällen trägt daneben auch das Lied seine Unterschrift, in acht anderen ist sie nur dem Liede beigefügt. Wir schließen hieraus, daß unter den Liedern seines Buches zehn von dem Herausgeber gedichtet sind, zu deren zwei er auch die Melodieen sang; daß er außer diesen beiden noch 52 Singweisen für dasselbe erfand, daß eben so viel von anderen lebenden Meistern ihm beigesteuert wurden, während nur vier schon längere Zeit in der Kirche gebräuchlich gewesen waren. Von den ihm nicht angehörigen Melodieen tragen drei die Überschrift „Anonymus", eine andere ist J. S. Weller überschrieben; den übrigen fehlt alle Bezeichnung. Zwei mit Meiers Namenszeichen versehene Singweisen haben außerdem noch einen besondern Namen; über der 80sten steht Amoena, über der 85sten Charabella, und es muß dahingestellt bleiben, ob dadurch angedeutet werden soll, daß sie den Weisen bekannter Gesellschaftslieder nachgeahmt sind, oder daß neben ihnen ihr Lied auch nach der Melodie eines solchen gesungen werden könne.

Da wir einer Sammlung bekannter, der überwiegenden Mehrzahl nach schon in die Kirche eingebürgerter Lieder hier gegenüberstehen, so kann es nicht fehlen daß wir viele darunter in Gesang- und Melodieenbüchern des achtzehnten Jahrhunderts wiederfinden. So hat Freilingshausens Gesangbuch 30 dieser Lieder, und 12 darunter mit eigenen Melodieen; Königs Liederschatz nimmt auf deren 106 Bezug, und giebt für 43 derselben auch Singweisen. Es ist jedoch unter denen die wir in beiden Büchern finden, nicht eine einzige aus unserer Sammlung entlehnte, und Meier lebt daher in seinen Melodieen nicht in unserem Kirchengesange fort, nicht einmahl in denen die er zu seinen eigenen Liedern erfand. Er und sein Werk hätten uns also ohne die Rücksicht, die wir zuvor geltend machten, an sich nicht beschäftigen dürfen. Daß seine Melodieen arienhafter Art sind, deutet schon der Titel seines Buches an; bei dreien zeigt sich noch rhythmischer Wechsel, (Nr. 25. 30. 96) eine bei ihrem sonstigen modernen Gepräge auffallende Erscheinung. Neunzehn unter ihnen sind auf besondere Weise ausgezeichnet. Es ist nämlich zwischen die einzelnen Strophen ihrer Lieder ein kurzes, gereimtes Gesätz eingeschoben, das meist eine Melodie breitheiligen Taktes hat; in diese Reime wird der Gesammtinhalt des Liedes als ein Trostspruch zusammengefaßt, und wohl mag es die Meinung des Herausgebers gewesen seyn, daß bei häuslicher Erbauung ein Einzelner — der Hausvater, die Hausmutter, oder irgend ein vorzüglich sanges-kundiges und fertiges Glied der Familie — die Strophen des Liedes einzeln in die Laute oder ein Regal singen, die übrigen aber jene wiederkehrenden Reime dazwischen im Chore hören lassen sollten. Ein solches wiederkehrendes Gesätz wird unter andern auch hinter den Strophen des Liedes: „Jesus meine Zuversicht" gehört, das hier mit einer neuen Melodie erscheint:

Jesus meine Zuversicht
und mein Heiland ist im Leben,
Dieses weiß ich, sollt ich nicht
darum mich zufrieden geben?
Was die lange Todesnacht
mir auch für Gedanken macht!

Weil Christus ist siegreich erstanden vom Tod,
so werden auch unsre erstorbenen Glieder
Dem Teufel, Tod, Hölle zum ewigen Spott
zur himmlischen Freude einst kommen herwieder. *)

Ein solcher antwortender Gesang, in dieser Gestalt doch nur für die Hausandacht passend und ausführbar; die äußere Form beider wechselnden Melodieen, wodurch eine vor der andern eindringlich hervorgehoben wurde; das Verhältniß des Inhalts der Stanzen des Liedes und des zwischen sie eingewobenen Reimspruches; — alles dieses gab der Hausandacht einen belebenden Reiz, der die Vorliebe für dieselbe leicht erklärt, eben wie die Rückwirkung ihrer Gesangsformen auf die der kirchlichen Feier, auf deren Umwandlung auch noch andere Einflüsse sich geltend machten, deren wir überall gedacht haben, wo die Gelegenheit dazu sich uns darbot. So wird denn auch unser Verweilen bei dem eben besprochenen Büchlein keiner weiteren Rechtfertigung bedürfen.

Von Melodieenbüchern für die Würtembergischen Lande fand ich nur eines von Bedeutung im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts: das von dem Buchhändler Weyrich Rößlin zu Stuttgart um 1664 wieder aufgelegte große Kirchengesangbuch, mit einem Anhange von 43 neu hinzugekommnen Liedern. Da nun dieser Anhang keine Singweisen enthält, von dem übrigen nur abermahls abgedruckten Theile des Buches aber schon bei Gelegenheit der Melodieenbücher des sechzehnten Jahrhunderts die Rede gewesen ist, so können wir uns an der Hinweisung darauf genügen lassen. Was die oberrheinischen Bücher dieser Art betrift, unter denen wir alle innerhalb des vormahligen oberrheinischen Kreises erschienene begreifen, so ist des Psalters und Kirchengesangbuches, welche Landgraf Moritz von Hessen zu Cassel (zuerst 1607, 1612) erscheinen ließ, ebenfalls bei Betrachtung der Bestrebungen dieses Fürsten um den evangelischen Kirchengesang gedacht, und dieselben sind von uns ausführlich besprochen worden. In Darmstadt erschien um 1687, im Druck und Verlage Henning Müllers, Fürstlichen Buchdruckers, in größestem Format und mit groben, aus weiterer Form deutlich erkennbaren Tonzeichen, ein Melodieenbuch, des Titels „das große Cantional oder Kirchengesangbuch, in welchem nicht allein Dr. Martin Luthers, sondern auch vieler andern gottseligen Lehrer der christlichen Kirchen geistreiche Lieder begriffen; mit sonderbarem Fleiße zusammengetragen, in gewöhnliche Melodeyen gesetzt, und auf vielfältiges Verlangen in Druck gebracht ꝛc." Nach dem Vorworte hat des Verlegers Schwäher, der Darmstädtische Capellmeister Wolfgang Carl Briegel, die Melodeyen revidirt, und zu den noch unbekannten neuen Liedern dergleichen eigends erfunden. Von diesen mi dem Namenszeichen ihres Erfinders — W. C. B. — versehenen Singweisen haben wir schon früher geredet, als wir dessen künstlerische Thätigkeit besprachen, und auch seiner Sichtung der älteren im Allgemeinen gedacht. Er ist dabei weder nach festen Grundsätzen, noch mit Achtung für die Eigenthümlichkeit jener herrlichen Denkmahle älterer frommer Zeit verfahren. Bald, wie bei den Melodieen: „Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc. Ach Herr mich armen Sünder" u. s. w. hat er den bezeichnenden rhythmischen Wechsel ihnen abgestreift, während er, unfolgerechter Weise, bei anderen, ohne ersichtliche Ursache, keine Hand daran gelegt hat; noch andere hat er durch Sylbendehnungen abgeschwächt und entstellt. Der Lieder sind im Ganzen 417 auf 782 Blattseiten, der, ohne Grundstimme

*) S. Beispiel Nr. 211.

beigedruckten Melodieen 328, doch ermäßigt sich diese Zahl dadurch auf 291, daß in 37 Fällen Wiederholungen bereits dagewesener vorkommen. Als Quelle bestimmter einzelner, kirchlich gewordner Weisen kann dieses Gesangbuch nur in sofern gelten, als es deren von Briegel enthält, und über diese haben wir schon berichtet.

Wichtiger um Vieles ist das elf Jahre später (1698) ebenfalls zu Darmstadt im Drucke Sebastian Griebels erschienene sogenannte Züehlensche Gesangbuch. Es führt die Aufschrift: „Geistreiches Gesang-Buch, Vormahls in Halle gedruckt, nun aber allhier mit Noten der unbekannten Melodieen und 123 Liedern vermehret, wie auch von vielen im vorigen gefundenen Druckfehlern verbessert; zur Ermunterung Glaubiger Seelen, mit einer von guten Freunden verlangten Vorrede Eberhard Philipps Züehlen, jüngeren Stadt-Predigers und Definitoris daselbst ꝛc.“ Von dieser Vorrede hat man Gelegenheit genommen, das Gesangbuch selbst nach dem Namen ihres Verfassers zu nennen. Es ist dadurch merkwürdig, daß es gar keine älteren, sondern nur neuere Lieder und Melodieen enthält, und aus ihnen einen vollständigen Kranz für kirchliche Erbauung zusammenflicht; daß es mit dieser Wahl den Gegnern des Neuen absichtlich und entschieden entgegentritt, und dieselbe mit Wärme vertheidigt. Geistreiche Lieder, sagt die Vorrede, kämen von Gott ergebenen Seelen an das Licht, und seien deshalb keine Werke der Finsterniß, sondern wohlbewährte Waffen des Lichtes, mit denen man die Trägheit und Nachlässigkeit des Fleisches, wie die Bangigkeit der Seelen als trübe und finstere Wolken vertreiben und in ein helles Licht der wahren Freude verwandeln könne. Was Gott in seinen Kindern wirke, möge Keiner unbillig antasten; in den guten Werken einer armen Creatur, die doch so gar nichts sei, indem der Schöpfer Alles thue, lasse sich dieser in keiner Art tadeln. Zwar verwerfe man unter dem Namen einer neuen Sache bald dieses, bald jenes. Allein es möge ein christlich gesinnter Leser nur bedenken, ob denn der Canon und die Summa der geistreichen Lieder nunmehr geschlossen und versiegelt sei, so daß Keinem vergönnt werden könne, dergleichen mehr aufzusetzen? wer so etwas behaupten wolle, der bringe gewiß etwas Neues vor, das weder die Vorfahren haben könnten, noch die Nachkommen glauben würden, sie müßten denn ganz von Verstande gekommen seyn. Oder sollten nur die Vorfahren ihre Lieder aus der Kraft und Andacht des Geistes, Andere aber aus unheiligem Sinne aufgesetzt haben? Auf solche Weise müßten ja die Vorfahren die allein auf Gott, und nicht auf Menschentand gesehen, die eigenen Richter jener schmeichlerischen Leute seyn, die sich nur auf sie beriefen, gleichwie die verblendeten Juden auf Mosen. Wahre Kinder Gottes verachteten die alten Lieder keinesweges, sie priesen Gott ihren Herren mit diesen so wie mit neuen, und unter andern auch deswegen, weil er vor diesem viele Männer nach seinem Herzen tüchtig gemacht, seiner Gemeine mit sonderbaren Gaben zu dienen, wohin auch kräftige und nachdrückliche Lieder gehörten. So sei es denn nun der Bescheidenheit und Gegenliebe gemäß, daß diejenigen, die bis dahin den neuen Liedern nicht gar günstig, den aus der mystischen Theologie geflossenen aber gar gram seien, sich herzlich darüber freueten, daß, was man in den alten Gesängen finde, in den neuen bekräftigt werde; denn diese lehrten vortreflich, wie Alles, was der Mensch aus sich selbst mache, und seine verkehrte Eigenliebe, müsse verschlungen werden. — In diesem Sinne fährt der Vorredner fort, und es scheint, daß er in dem Folgenden vornehmlich gegen diejenigen ankämpfen wolle, die den Ton der neuen Lieder, und auch wohl ihrer Melodieen, als dem kirchlichen Ernste mißziemend, getadelt, und auf die älteren als Muster hingewiesen hatten. Wahre Christen sagt er, mögen, ja, sollen der mannich-

fachen Güte und Gabe Gottes sich recht erfreuen, der seinen Sohn, die ewige Weisheit die allezeit vor ihm spiele (Sprüchwörter, 8, 30) uns selbsten schenke. Dieser theure, auserwählte, anmuthige Freund, sei uns gegeben, daß wir ihn herzen, und unser Lustspiel an ihm jederzeit haben könnten. Warum solle nun Gott mit ihm uns nicht die Mittel schenken die uns inniglich und kräftiglich aufmunterten, durch freudige Erhebung unserer Stimme, vor ihm, dem Vater, zu singen und zu spielen, in der allerfreundlichsten Begrüßung und Küssen seines liebreichen Vaterherzens, im Frohlocken und Freudenfeuer eines andächtigen und lieblichen Dankopfers, und demüthigster Reverenz und Ehrerbietung gegen die so hohe göttliche Majestät dieses unvergleichlichen Königs, der Himmel und Erden mit einem Wort gemacht habe? Geistreichen Liedern könne niemand wehren, daß derjenige durch sie erquickt werde, der mit dem Geiste der Freuden gesalbt sei. Die Berufenen, Heiligen, Geliebten Gottes möchten also auch dessen getrost sich bedienen, was dieses Buch ihnen biete, denn alles diene zur Stärkung in gutem, freudigen Glauben, herzhafter Verleugnung weltlicher Sorgen und Lüste, und tröstlicher Erquickung im Kreutz. Mitten in Sorgen und Ängsten müsse der Geist im Singen sein Herz zu Gott erheben, um diejenige Traurigkeit mit Gewalt zu vertreiben, durch welche das kindliche, einfältige Vertrauen nach und nach ausgezehrt werde. Ja, es sei schon ein seeliger Anfang gemacht diese Traurigkeit zu unterbrechen, wenn man sich mit gefaßtem Muthe zum Singen schicke, ein Anfang nach dem Willen des Vaters, der gebiete, daß man nicht nur dann und wann, sondern allezeit in ihm sich freue, wo er dann unsere Freude theile und über uns wahrhaft mit Schalle fröhlich sei. „Lasset uns also — schließt endlich der Vorredner — singen, springen, jubiliren, triumphiren, dem Herrn danken, und mit frohlockenden Händen laute rufen: Groß ist der König der Ehren, nicht aber die Diana, die falsche Göttinn! Lasset uns durch Betrachtung der süßen Liebe des Vaters einen tiefen Freudenbrunnen in uns, welche das Reich Gottes inwendig in sich haben, aus der göttlich starken Kraft des Glaubens also graben, daß er durch zwei Liebes-Canäle zu Gott und unserem Nächsten ausfließe, ja, gar in das ewige Leben quelle" u. s. w.

Ehe wir dieses Vorwort näher besprechen, in welchem neben unzweifelhaft frommem Sinne eine Ansicht des Kirchengesanges sich kund giebt, der wir nicht vorübergehen dürfen, betrachten wir zuvor den Inhalt des Buches selbst.

Es enthält 361 Lieder, und giebt zu diesen 123 Melodieen. Daß es auf einem, zuvor in Halle gedruckten beruhe, ist in seiner Aufschrift ausdrücklich gesagt, doch ist es mir nicht gelungen, dieses frühere Gesangbuch auszumitteln. Muthmaaßlich ist dasselbe kein Melodieenbuch gewesen, denn der uns vorliegenden Erneuerung desselben wird nachgerühmt, daß sie um 123 Lieder und „die Noten der unbekannten Melodieen" vermehrt sei. Es hat aber, wie am Schlusse des Buches, unter der Überschrift „Erklärungen" zugestanden wird, neben dieser Vermehrung auch eine Verminderung stattgefunden, indem einige Lieder — funfzehn — die in jenem Halleschen Gesangbuche gestanden, ausgelassen seien. Dieses sei deshalb geschehen, weil sie in dem gemeinen Darmstädtischen nebst den gewöhnlichen, und anderen auserlesenen, geistreichsten Liedern gefunden würden. Wahrscheinlich ist hier das um 1687 erschienene Cantional gemeint, welches (wie hinzugefügt wird) „in gleichem Format und mit eben den Typis" (in einer neuen Ausgabe), sich unter der Presse befinde, und mit dem vorliegenden in einen Band kommen könne. Demzufolge wären, wenn auch in zwei besonderen Büchern, alte und neue Lieder, und wohl auch Melodieen, vereinigt gewesen. Von den Singweisen die unser Buch

enthält, finden sich nur wenige in früheren, für kirchlichen Gebrauch erschienenen Liedersammlungen, namentlich in dem, nur acht Jahre zuvor (1690) von Feuerlein abermahls herausgegebenen Nürnberger Gesangbuche. Bringt dieses auch einzelne jener Lieder, so doch ohne Melodieen — wie unter andern das Abendlied „Die Nacht ist vor der Thür" (von Paul Weber); die Jesuslieder: „Spiegel aller Tugend; Jesus ist der schönste Nam'" (von Johann Angelus) und „Schönster (Liebster) Immanuel, Herzog der Frommen" (von Ahasverus Frisch); — oder ihre Melodieen stimmen denen des Darmstädter Gesangbuches nicht überein, wie bei Gueinzius' Liede: „Jesu, Jesu, du mein Hirt", und Angelus': „Jesu wie süß ist deine Liebe"; nur ein einziger Fall der Gleichheit in Lied und Melodie findet sich bei Joh. Angelus „Meine Seele willtu ruhn", wo aber auch die in den Anhang des Nürnberger Gesangbuches neu aufgenommene Singweise dieses Liedes nicht die von Georg Josephi ursprünglich dazu erfundene ist. Die Lieder sind unter folgende Abtheilungen zusammengestellt: Morgengesänge (eine Melodie); Abendgesänge (3); Bußgesänge (5); von der Verleugung (3); von Verachtung der Welt (4); Glaubensgesänge (5); von Beschaffenheit, von Beständigkeit des Glaubens, von der Großmüthigkeit, ohne Melodie; Jesusgesänge, mit 22 Singweisen; von der Geburt Christi, Neujahrsgedanken, beide ohne Melodieen; vom Leiden Christi (3); von der Auferstehung (4); von der Himmelfahrt, ohne Melodieen; von der Heiligung des Geistes (2); Bittgesänge, mit 29 Singweisen, Klaggesänge mit dreien, Kreuz- und Leidensgesänge mit zweien, Communiongesänge mit eben so vielen; Erweckungsgesänge mit elfen, Gesprächslieder, Trostgesänge mit je zweien, Freudengesänge mit dreien, Lob- und Dankgesänge mit 8; Lieder von Gelassenheit und Gemüthsruhe, von Betrachtung des Zeitlichen und Ewigen, jede Abtheilung mit zwei Singweisen; Abschiedsgesänge von der Welt zu Gott mit deren 4; ein Betrachtungsgesang des jüngsten Gerichts ohne Melodie, und zum Schlusse ein Lied von der endlichen Erlösung, auch „das anmuthige Endlich" überschrieben, mit seiner Melodie. Psalm- und namentlich Gesprächslieder, obgleich diesen letzten ein besonderer Abschnitt gewidmet ist, ziehen sich durch das Ganze hin, so wie auch die Jesuslieder; diese sind dann nur unter andere Abtheilungen gebracht, wenn irgend ein eigenthümlicher Zug, eine bestimmte Richtung dazu berechtigte. Eben die Jesuslieder, die Bittgesänge, die Lob- und Danklieder, die Erweckungsgesänge bringen über die Hälfte aller Singweisen des Buches mit (67), mehr als die übrigen 29 Abschnitte desselben; in dieser Richtung fand der fromme Sinn der Zeit sich am meisten heimisch. Zu den Festliedern erhalten wir die unbedeutende Anzahl von neun, unter denen sich nur eine findet, die bis in die Mitte des Jahrhunderts hinaufreicht, die des Liedes: „O heiliger Geist, o heiliger Gott", ursprünglich dem Weihnachtsliede: „O Jesulein süß, o Jesulein mild" angehörig, und schon 1650 in Samuel Scheidts Tabulaturbuche anzutreffen. Als Dichter der Lieder unseres Buches erscheinen mehre, denen wir schon zuvor in kirchlichen Gesang- und Melodieenbüchern begegneten: Johann Angelus, Johann Matthäus Meyfart, Adam Drese, Georg Albinus, Rist, Michael Frank, Ahasverus Frisch, Christian Gueinz; doch tritt nur Meyfarts schönes Lied: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" mit seiner in die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zurückreichenden Singweise auf, denen der übrigen begegnen wir, so viel ich finden konnte, hier zum erstenmahle. Denn für Angelus' Lieder werden durchweg neue Weisen gegeben; die beiden Melodieen zu Ristschen Liedern die uns in unserem Buche geboten werden*)

*) Ist dieser nicht des Höchsten Sohn rc.
O Gottesstadt, o güldnes Licht rc.

gehören nicht seinem Sängerkreise an; daß die Singweise zu dem Jesusliede von Ahasverus Frisch „Schönster (Liebster) Immanuel Herzog der Frommen" als eine von Johann Rudolf Ahle herrührende sich nicht nachweisen lasse, haben wir an seiner Stelle bereits darzulegen gesucht; die drei Lieder Dresens endlich, als deren Dichter, Sänger und Setzer er gerühmt wird: „Jesu rufe mich; Seelenweide, meine Freude; Seelenbräutigam" könnten höchstens aus jenem älteren Hallischen Gesangbuche entlehnt seyn auf das unser Darmstädtisches sich gründet, und das etwa um 1695 erschienen seyn mag, wie ich aus einer Äußerung des Arnstädtischen Consistorialassessors Olearius*) schließe, der ein damahls herausgekommenes wegwerfend „ein pietistisches" nennt, was auf Halle, damahls im Gerüchte der Hauptsitz des Pietismus zu seyn, schließen läßt. Aber auch dann würde für ihre Melodieen mindestens das Darmstädter Gesangbuch die früheste Quelle bleiben, weil jenes Hallische, wie wir zu zeigen gesucht, keine Singweisen enthielt. Als wir Dresen zuerst in Neumarks Lustwäldlein begegneten, behielten wir uns vor, über seine Lebensverhältnisse später Einiges mitzutheilen, was wir nun hier nachholen wollen. **Adam Drese**, über dessen Herkunft und frühere Schicksale wir keine Nachricht besitzen, erscheint zuerst als Geheimschreiber und Capellmeister Herzog Bernhards, sechsten Sohnes Herzog Wilhelms von Sachsen Weimar. Man sagt ihm nach, er sei damahls vergnügensüchtig und üppig gewesen, habe in den Opern jener Zeit gern die lustige Person gemacht, und nichts weniger als geistliche Neigungen in sich spüren lassen. Nach dem Tode seines Herrn (1678) sei er zuerst mit Speners Werken bekannt geworden, und habe durch sie und Luthers Schrift über den Römerbrief eine vollständige Sinnesänderung erfahren. Eine Zeitlang sei er dienstlos in Jena geblieben, dann habe er den Ruf als Capelldirektor zu Arnstadt angenommen, wo er jedoch wegen des Pietismus in große Verdrießlichkeit gerathen sei. Besonders feindlich scheint ihm der dortige Consistorialassessor Olearius gewesen zu seyn. In einem Briefe an Wetzel nach Coburg (vom 9ten November 1718) nennt ihn dieser „einen arglistigen, unruhigen, mit fanatischen Grillen behafteten Mann, dessen Haus die Herberge aller subtilen und plumpen Pietisten und Chiliasten gewesen, der nicht werth sei, unter reine evangelische Lieder-Autores gesetzt zu werden", und fügt diesen bitteren Äußerungen noch einige mißwollende Bemerkungen hinzu über Dresens häusliche Verhältnisse, die hier keine Aufnahme verdienen. Ganz anders urtheilt Spener von Drese in der Vorrede, die er zu dessen „unbetrüglicher Prüfung des wahren, lebendigen und seeligmachenden Glaubens" (Jena 1690) schrieb. Er nennt ihn einen Mann, dem es nicht nur um seine Seele ein rechter Ernst sei, sondern der die Art des Christenthums mit ganz andern Augen und Tiefen ansehe, als der gemeine Haufe, auch unter den Evangelischen, und als „vielleicht unterschiedliche dererjenigen, welche solche Art andern vorzustellen von Gott gesetzet sind." Wir finden durch diese einander stracks entgegenstehenden Urtheile uns in die Mitte der sogenannten pietistischen Wirren versetzt, bei denen wir jedoch hier nicht verweilen, eine allgemeine Übersicht derselben vielmehr unserer künftigen Darstellung des beginnenden 18ten Jahrhunderts vorbehalten müssen. Ein jeder, der Drese's Lieder kennt — die bei den frommen Zusammenkünften in seinem Hause nach seinen Melodieen gesungen zu werden pflegten, von dort aus sich dann weiter verbreitend, — und seine eben erwähnte geistliche Abhandlung gelesen hat, wird sich eher geneigt fühlen dem Urtheile des frommen, milden Spener beizupflichten, als dem hämischen, feindseeligen des Olearius. Wetzel,

*) Wetzel Anal. Hymn. I. 4. S. 29.

sein Zeitgenosse, versichert, daß nach glaubwürdigen Nachrichten er keinen Zweifel habe, daß Drese auch Dichter der Lieder gewesen, die das Darmstädtische Gesangbuch uns bringt, und nimmt eine früher von ihm gegebene Nachricht zurück, wonach der Cantor Werner zu Meiningen Urheber der Weise des Liedes „Jesu rufe mich"*) sei. Alle seine Melodieen aber, selbst angenommen, daß schon das Hallische Gesangbuch (1695) sie enthalten habe, bleiben immer neue, dem Erscheinen des Darmstädter nur um wenige Jahre vorangegangene. Auf gleiche Weise verhält es sich mit den Melodieen anderer Dichter, die als Sänger ihrer Lieder uns bereits früher beschäftigten, und nun mit diesen ihren Hervorbringungen auf dem Gebiete der Dichtung wie der Tonkunst, als kirchlichem Gebrauche gewidmeten, unserm Buche zuerst einverleibt sind: Knorr von Rosenroth, Joachim Neander, Georg Heinrich Neuß. Von dem ersten enthält es sechs Lieder mit seinen Singweisen, und ein siebentes tritt in Begleitung einer fremden auf; von Neander dreizehn aus seinen Bundesliedern und Dankpsalmen, neben zweien, deren Quelle wir nicht kennen, und von den Melodieen jener gehören sechs ihm, eine siebente dem Capellmeister Strattner, während die der anderen sechs für unser Buch wohl neu erfunden seyn werden; von vier Liedern Neußens endlich bringen deren drei ihre Weisen aus dessen Hebopfer mit, und nur die des vierten ist unbekannten, wahrscheinlich späteren Ursprungs. Allein alle die Werke dieser einzelnen Dichter, aus denen unser Buch jene Lieder und ihre Melodieen entlehnte, sind nur um Weniges älter als dasselbe, sie verdanken einer gleichen Richtung und Sinnesart ihr Entstehen, als diejenige ist, in der dieses zusammengestellt wurde. Vor Allem aber wird man das Gepräge der Melodieen ganz dem übereinstimmend finden, das diejenigen tragen, die mit Liedern unbekannter Dichter in unserer Sammlung erscheinen — 43 — oder mit solchen, deren Urheber hier zum erstenmahle in einem kirchlichen Gesangbuche gefunden werden — Gottfried Arnold, Bernstein, Buchfelder, Büttner, Crasselius, Gotter, Herzog, Kongehl (Prutenio), Lackmann, Lange, Liscow, Petersen, Benjamin Prätorius, Richter, Schade, Schröder, Scriver, Seebach, und zwei geistliche Dichterinnen, Henriette Catharine von Gersdorf, und Sophie Tranquilla Wolf. Eine ansehnliche Reihe von 20 Namen, und doch bringen diese geistlichen Dichter nur 35 Lieder mit eigenen Melodieen, die meisten nur eines, drei von ihnen zwei, nur zwei ihrer drei, ein einziger (Gottfried Arnold) deren 4, und eben so nur einer (Petersen) ihrer fünf, von denen jedoch drei lateinische, für den Gemeinegesang nicht geeignete sind.**) Wahrscheinlich veranlaßte der unbekannte Herausgeber unseres Buches, — vielleicht dessen Vorredner, nach welchem es zuweilen genannt wird — beliebte Tonkünstler seines Wohnortes, eigene Singweisen für diese neuen Lieder zu schaffen, da sie älteren nicht angepaßt werden konnten; oder er sammelte wohl nur diejenigen, die von sangeskundigen Gliedern der engeren frommen Vereine, aus deren Mitte die Lieder hervorgingen, für dieselben erfunden worden waren. Ein gemeinsames Gepräge, wir wiederholen es, zeichnet nicht allein sie, sondern alle übrigen des Buches aus; neben der A r i e n f o r m, in welcher Taktwechsel — Gegenüberstehen bestimmt abgegrenzten vier- und dreitheiligen Maaßes — und der hüpfende, wiegende Schritt triplirter Takte nicht selten sich zeigt,

*) S. die Melodie dieses, und des Liedes, „Seelenbräutigam" unter Nr. 212. 213. der Beispiele.

**) Erit, erit illa hora etc. S. 402
Jesu clemens, pie Deus " 51
Salve crux beata, salve " 335

ist es der Ausdruck des Schmeichlerisch=Süßen, Schmachtenden, geistlicher Verzückung und Wollust, wenn wir uns dieses Ausdrucks da bedienen dürfen, wo wir an der reinen Gesinnung der Dichter und Sänger sonst nicht zweifeln. Die vollste Innigkeit der Liebe zu dem himmlischen Vater, zu dem Erlöser, der uns die Kindschaft wiedergebracht, die Freudigkeit des Glaubens, alles dieses sollte in Lied und Singweise sich auf das Lebhafteste aussprechen, die tiefsten Töne irdischer Zärtlichkeit und Sehnsucht, die hellsten der Freude und des Jubels sollten, wo möglich, noch gesteigert werden, um an die Überschwenglichkeit solcher Gefühle nur hinanzureichen. In diesem Sinne sind die Melodieen erfunden, gewählt, ältere beibehalten und verworfen; und wenn auch über sie die Vorrede des Buches sich nicht verbreitet, und nur den vorherrschenden Ton der Lieder zu rechtfertigen bestrebt ist, so hat sie doch ohne Zweifel ein Gleiches mit den Melodieen zu thun beabsichtigt, die jenen so genau sich anschließen. Hier begegnen wir nun einer neuen Ansicht kirchlicher Tonkunst im Allgemeinen, und namentlich kirchlichen Liedergesanges, ganz entgegengesetzt derjenigen, die um die erste Zeit der Kirchenverbesserung die herrschende war. Damahls ergriff man anmuthende Formen des Gesanges, wie sie aus dem allgemeinen Leben des Tages in Fülle hervorgewachsen waren, und machte sie zu Gefäßen geistlichen Inhalts; oder, — sofern dieser Ausdruck ein bloß äußeres Befassen und Befaßtwerden bezeichnen würde, ohne lebendige, gegenseitige Einwirkung, — man zeitigte durch sorgsame Pflege eine wild aufgewachsene Blume zu einer neuen Blüthe, schöner und voller als zuvor. Jetzt befand man sich fast seit zwei Jahrhunderten im Besitze vollkommen ausgestalteter Formen, fähig, den Inhalt heiliger Lieder zu verkörpern, allein dieser Inhalt wurde stets überschwenglicher, und wie die fortschreitend verfeinerte, weniger mit einem frischen allgemeinen Leben mehr zusammenhängende, als von den Neigungen der sogenannten Gebildeten beherrschte Kunst immer neue Ausdrucksweisen zu ersinnen genöthigt war, um dergleichen Anforderungen zu genügen, so griff man nun wiederum hinüber aus dem geistlichen Gebiete in diese Fülle des weltlichen, seit den Anfängen der Kirchenverbesserung freilich ganz umgestalteten Lebens, um des sonst Unaussprechlichen mächtig werden, es nach Außen leiblich hinstellen zu können. War man früher bemüht, das Weltliche zu heiligen, so war man jetzt in einer Verweltlichung des Heiligen begriffen, so sehr man sich auch gegen dieses Wort gesträubt haben würde, und wirklich gesträubt hat. Mit dieser, durch die ganze zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zwar angebahnten, nirgend indeß deutlicher als in dem Buche, das uns jetzt beschäftigt hat, ausgesprochenen Richtung stehen wir nunmehr in der That an einem Schlußpunkte, mit dem eine neue Entwicklung einerseits, und eine entschiedene Gegenwirkung andererseits beginnt, welche mit mannichfachen Fäden zusammenhängen, deren Auseinanderbreitung wir uns vorbehalten müssen als Einleitung einer neuen Periode, der wir nicht vorzugreifen haben. Wir schließen demnach hier den Bericht über das Darmstädter Gesangbuch, ihm nur wenige, flüchtige Bemerkungen noch beifügend. Unser Buch giebt, wie angeführt, zu **361** Liedern nur **123** Singweisen, es war also bei der Mehrzahl jener genöthigt, auf ältere Melodieen zu verweisen. Von diesen werden die meisten nur ein=zwei=höchstens dreimahl in Bezug genommen, und dabei sowohl, als bei den seltener vorkommenden, über drei Mahle hinausgehenden Verweisungen, sind die Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts gegen die des folgenden entschieden zurückgesetzt. Der Fälle, wo auf eine Melodie des siebzehnten Jahrhunderts viermahl verwiesen wird sind fünf, bei Singweisen des 16. Jahrhunderts nur drei; eine fünfmahlige Verweisung kommt bei jenen zwei=, bei diesen nur einmahl vor; und wenn auch eine sechsmahlige bei zwei

Melodieen des sechzehnten, und nur bei einer des siebzehnten Jahrhunderts, eine siebenmahlige aber nur bei einer jenes ersten erscheint, so ist doch auf der andern Seite eben diese Zahl der Bezugnahmen die höchste, der wir bei Singweisen des 16ten Jahrhunderts begegnen, und es kommt kein einziger Fall vor, wo bei ihnen — wie bei zweien des 17ten — eine 15- und eine 13mahlige Verweisung erfolgte.

Diese vor allen begünstigten Melodieen sind Crügers zu Heermanns Liede: „O Gott du frommer Gott" und Neumarks zu seinem eigenen „Wer nur den lieben Gott läßt walten", von denen die erste die am öftersten in Anspruch genommene ist. Auch erscheint es bemerkenswerth, daß wir die am häufigsten angewendeten Singweisen des sechzehnten Jahrhunderts zuletzt nur als solche erkenne, die entweder erst an der Grenze dieses und des folgenden entstanden, oder weltlicher Abstammung sind. Beides findet sich vereint bei der Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern", welche siebenmahl, und der Melodie „Herzlich thut mich verlangen", welche sechsmahl in Bezug genommen wird; bei der, dem 42sten der französischen Psalme entlehnten des Liedes: „Freu dich sehr o meine Seele" auf welche sechsmahl, und der bekannten des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her", auf welche fünfmahl verwiesen wird, haben wir des weltlichen Ursprungs uns zu erinnern; ja, bei der 4mahl angewendeten des Liedes „Herr Christ der einig Gotts Sohn" können wir an ihre nahe Verwandtschaft denken zu der jenes weltlichen „Ich hört' ein Fräulein klagen", auf die wir früher hingedeutet. Jene Wahlen, durch innere Anziehung unbewußt geleitet, und wohl kaum mit Absicht getroffen, sind um so mehr bezeichnend.

Von Oberdeutschen und einigen Schweizerischen Melodieenbüchern bleibt nur Weniges noch beizufügen. Es sind ergänzende Bemerkungen, die uns von dem Schlusse des Jahrhunderts zurück in eine frühere Zeit versetzen, und dann nicht wieder bis an das Ziel reichen wohin wir eben gelangt waren. Sie früher einzuschalten erschien um des Zusammenhanges willen nicht thunlich; hier möge man ihnen, als einem Zusatze ihre Stelle nicht mißgönnen.

Von Straßburg, das im sechzehnten Jahrhunderte durch seine Melodieenbücher unter den deutschen Städten sich besonders auszeichnete, habe ich im 17ten nur eines von Bedeutung gefunden, offenbar eine Erneuerung des großen Kirchengesangbuches von 1560. Es erschien daselbst um 1616, im Drucke Anton Bertrams „durch sondern angewendeten Fleiß, Mühe, und Verlag Pauli Ledertz, Buchhändlers und Bürgers", unter dem Titel: „Kirchengesangbuch, darinnen die fürnembste und beste, auch gebräuchlichste Lieder und Gesäng' auf die Hohe Fest, Item Psalmen Davids, Catechismi-Gesäng' und andere Geist- und Schriftreiche Lieder über die Artikel unseres Christlichen Glaubens rc. begriffen und zusammengetragen. Für die Kirchen und Schulen der Augsburgischen Confessionsverwandten." Der Verleger, Paul Ledertz, eröfnet es durch eine „trostreiche Vorred' an das Christgläubig' Völklein, vom Nutz der Psalmen und geistlichen Gesänge"; dann folgen im ersten Theile die Festgesänge und Hymni, 40 Lieder, denen 46 Melodieen beigedruckt sind, die aber nicht alle als selbständige gelten können, weil in neun Fällen sie entweder in schon dagewesener Art unverändert wieder vorkommen, oder doch nur mit unbedeutenden Abweichungen gegeben werden, so daß ihrer, streng genommen, nur 37 sind. Der 2te Theil giebt „die Psalmen des Königlichen Propheten Davids; 44 Lieder denen der Lobgesang des Zacharias nach Johann Englisch: „Gebenedeit sei Gott der Herr" angehängt ist, mit 48 Singweisen, von denen 5 mehr oder weniger übereinstimmend wiederholte sind, 43 also

nur als selbständige gelten können. Der dritte Theil enthält: „die Sechs Stücke Christlicher Lehre, darin der Catechismus kurz gefasset"; 19 Lieder mit 20 Singweisen, von denen nach Abrechnung von 5 Wiederholungen nur 15 selbständige bleiben. Der vierte Theil befaßt: „Schöne Gesäng' aus heiliger Schrift", unter die herkömmlichen Abschnitte zusammengestellt von „der Erlösung, Rechtfertigung, Buße, von Creuz und Verfolgung, von der Christlichen Kirche, Christlichem Leben und Wandel, Morgen-Abend-Tischgesängen, von Tod, Sterben, Auferstehung, Begräbniß, jüngstem Gericht." Wir erhalten hier funfzig Lieder, mit 45 beigedruckten Melodieen, von denen zehn, theils bloße Wiederholungen, theils unbedeutende Veränderungen dagewesener darstellen. Den Schluß macht ein Anhang von zehn Liedern, deren sechs eigene Melodieen neben sich haben, von denen zwei schon früher vorgekommen sind. Im Ganzen giebt demnach unser Buch 163 Lieder mit 165 beigedruckten Melodieen, von denen, wenn wir Wiederholungen, die in 31 Fällen vorkommen, in Abrechnung bringen, 134 als selbständige übrig bleiben. Das Kirchengesangbuch von 1560 gab zu 110 Liedern 106 Melodieen; innerhalb eines Zeitraums von sechs und funfzig Jahren hatte also die Zahl der zu Straßburg im Kirchengebrauche seienden Lieder um 53, die der Melodieen, von denen wir nur die selbständigen in Anschlag bringen, um 28 sich vermehrt. Die am häufigsten auch für andere Lieder gebrauchte Singweise ist die des Psalmliedes: „Es sind doch seelig alle die" eine, wie es scheint, in Straßburg, wo wir sie zuerst finden, entstandene, und daher besonders volksthümlich gewordene; sie kömmt neben ihrem ursprünglichen Liede noch sechsmahl vor. Nächst ihr erscheint am öftersten die Melodie „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn", dreimahl außer ihrem Liede; zweimahl wiederholt sich die Weise des Psalmliedes „Nun welche hier ihr' Hofnung gar" und die ionische des Lutherischen: „Aus tiefer Noth ꝛc."; einmahl die phrygische dieses letzten, und so die der Lieder „Gelobet seyst du, Jesu Christ, Mag ich Unglück nicht widerstahn", und anderer. Bei diesen Wiederholungen kommen zuweilen Abweichungen vor, anscheinend ohne zureichenden Grund. So erscheint in der Melodie „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" wo sie mit ihrem ursprünglichen Liede gegeben wird, der rhythmische Wechsel in der 2ten und 4ten Zeile des Aufgesanges, und in der letzten des Abgesanges beseitigt; wenn sie später dem Liede: „O Vater aller Frommen" anbequemt wird, ist derselbe theilweise wiederhergestellt; wo sie für das Lied „Dich bitten wir, deine Kinder" angewendet wird, vermissen wir ihn ganz, ohne die Überzeugung gewinnen zu können, weshalb man in diesen einzelnen Fällen eben so, und nicht anders verfahren sei. Eben so erscheinen bloße Versetzungen der Melodieen in höhere und tiefere Töne meist als ganz willkührliche.

Der schweizerisch reformirten Kirche war, eben wie wir dieses bei der norddeutschen gesehen haben, auch im 17ten Jahrhundert der Psalter fortdauernd das Hauptbuch für ihren Kirchengesang, dem die Lieder geistlicher Dichter seit der Kirchenverbesserung, und deren Melodieen, nur als Anhang beigegeben wurden. So erschienen zu Zürich, bei Johann Jacob Bodmer gedruckt, um 1641 „die Psalmen Davids, französischer Melodey nach in teutsche Reimen gebracht, durch D. Ambr. Lobwasser. Und hierüber den Psalmen auch ihre zugehörigen vier Stimmen beigefügt. Von neuem übersehen, und mit einer sehr dienstlichen Vorred' gezieret." Diese rührt her von Johann Jacob Breitinger, Diener der Kirchen Zürich, und verbreitet sich über Nutzen und Frucht des Psalmgesanges. Aus einem ihr folgenden Berichte „an den verständigen Leser" entnehmen wir, daß Psalmen gleicher Melodie, wenn auch von Goudimel bei ihrer Wiederkehr verschieden gesetzt, doch nur in einem einzigen

Tonsatze vorkommen, auf den später dann verwiesen wird, „damit das Buch nicht zu dick werde.“ Beigegeben nun ist diesem Psalter ein zweites Gesangbuch, bei demselben Verleger in eben dem Jahre erschienen, unter dem Titel „Etliche Psalmen Davids: Fest-Kirchengesäng' und geistliche Lieder. Von Christlichen gottseeligen Männern gestellt, aus anderen Psalmbüchern als die gebräuchlichsten und besten gezogen. In ihren gewöhnlichen Melodeyen auf vier Stimmen gerichtet.“ Hier erhalten wir die bis dahin am meisten verbreiteten Lieder der lutherischen Kirche, an Umfange etwas mehr als ein Drittel, und nicht ganz die Hälfte der Lobwasserschen Psalmen. Die Melodieen sind, rhythmisch und melodisch, im Ganzen treu wiedergegeben, ein Fortschritt des Tonsatzes aber ist kaum zu bemerken. Noch gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts sehen wir die Melodie hier zumeist in den Tenor gelegt, wovon nur in wenigen Fällen eine Ausnahme gemacht wird; bei denen der Lieder: „Ach Gott und Herr“ — das hier mit der bei Melchior Frank vorkommenden ionischen Weise erscheint — „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt; Auf meinen lieben Gott; Lobt Gott ihr Christen allzugleich; Allein auf Gott hoff und vertrau“; endlich bei der Weise eines umgedichteten Volksliedes „Es sollt' ein Mägdlein holen Wein“ das hier, als Brautlied, auf die Verehlichung Isaacs und der Rebekka gewendet wird: „Es wollt' ein Mägdlein Wasser gut reichen bei einem Brunnen“ 2c. Es darf nicht befremden, auf dem Titel des Buches die Lieder in Begleitung ihrer gewöhnlichen Melodieen angekündigt zu finden, und sie dann oft doch in Verbindung mit ungewöhnlichen zu sehen. So hat nicht allein das Lied „Ach Gott und Herr“ sondern auch das so viel ältere Nicolaus Herrmanns „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ nicht seine herkömmliche, sondern die neuere Melodie, welche, soviel ich finden konnte, zuerst bei Melchior Frank erscheint, und es gehört mindestens nicht zu den gewöhnlichen Erscheinungen, wenn für das Lied „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott“ die Weise des Liedes „Nun laßt uns den Leib begraben“ angewendet wird. Örtliche Wahl und Verwerfung einzelner Singweisen ist nicht so selten, und selbst in nahe gelegenen Orten finden Abweichungen statt in dem hier und dort Gewöhnlichen und Herkömmlichen. Das aber muß Wunder nehmen, die Wahl auf neuer Entstandenes gelenkt zu finden, und doch so gar keine lebendige Einwirkung des später Entwickelten wahrzunehmen; eine Kenntniß und Verbreitung desjenigen, was eine fortgeschrittene Zeit hervorgebracht, in Verbindung zu sehen mit dem Festhalten an einer früheren, unvollkommenen und unzweckmäßigen Form des Tonsatzes, der Einführung der Melodie in dem Tenore. Ja, eben dadurch wird es recht augenscheinlich, daß jenes Haften an einer früheren, im Fortgange der Entwicklung längst beseitigten Form, ein bloß gewohnheitsgemäßes gewesen, daß wir da nur von ihr abgegangen sehen, wo das Überlieferte, Angeeignete, in einer anderen Form entgegengebracht war. Die beiden Singweisen Melchior Franks sind bei diesem Meister, wie in seiner Zeit kaum anders zu erwarten ist, in die Oberstimme gelegt, man hat also ein Gleiches auch in unserm Buche gethan, ohne daß ein Grund ersichtlich wäre, aus dem es hier eher hätte geschehen sollen als in anderen Fällen. Zu den bedeutenden Psalm- und Melodieenbüchern der Zeit ist demnach das besprochene nicht zu zählen, es kann eher als ein Beispiel gelten, daß der die Kunst in der Kirche ablehnende, mindestens beschränkende Sinn der schweizerischen Reformatoren lange nach ihrem Hinscheiden noch fortgewirkt, und eine lebendige Kunstblüthe nicht habe aufkommen lassen.

Ein Melodieenbuch ähnlicher Art erschien in den ersten Jahren der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts in Basel, im Verlage Hans Jacobs und Bartholome Gontzenbachs von St. Gallen

gedruckt zu Basel bei Johann Jacob Genaths seel. Wittib, im Jahre 1659. Es führt den Titel: „Die Psalmen Davids sampt allerhand Fest= Kirchen= und Hausgesängen, von D. Ambrosio Lobwasser, D. Luthero vnd andern gottseligen Männern gestellt, aufs newe mit 4 vnd etliche mit 5 Stimmen gezieret; wie auch ein kurzer Unterricht vom h. Abendmahl, für angefochtene Hertzen, für Kranke vnd Sterbende. Beneben darzu gehörigen nutzlich= auch täglichen Morgen= vnd Abend=Gebetten. Mit Befrevung gantz evangelischer Eydgenossenschaft, in zehen Jahren nicht nachzutrucken.“ Auch hier bildet der Lobwassersche Psalter das Hauptbuch, und steht als erste Abtheilung den geistlichen Liedern voran. Die französischen Melodieen sind beibehalten; sie stehen zumeist im Tenor, und nur da in der Oberstimme, wo Goudimel sie in dieselbe versetzte. Der Meister von dem die Tonsätze herrühren, ist nicht genannt: Die Zueignung, und das Vorwort Johann Jacob Wallets, Dieners am Wort Gottes bei St. Elßbethen in Basel, geben darüber nur entfernte Andeutungen. In jener heißt es, die Tonsätze seien „von den besten Componisten dieser Zeit von vier und fünf Stimmen verfasset“; in diesem, daß „nicht nur Doctor Lobwassers, sondern auch die vorigen Psalm=Fest=Kirchen= und Haußgesäng, auf ein' gantz newe musicalische Weiß da componiret stehn“, was man aber nicht von einer neuen Form des Satzes zu verstehen hat, sondern einer neuen, bisher noch nicht bekannt gemachten Arbeit der Tonsetzer, die freilich einer alten, fast veralteten Form sich anschließt, und in der nichts Ursprüngliches wahrzunehmen ist. Die zweite Abtheilung bilden die geistlichen Lieder, unter der besonderen Aufschrift: „Vollständiges Gesangbuch, aus gewüssen Psalmen Davids, auch andren Texten göttliches Worts, vnd den fünf Hauptstucken des christlichen Catechismi: wie auch Schriftmäßige Festgesäng, vnd Lieder, gewüssem Stande, Zeit and Anliegen nach zu betrachten; gestellt von Martino Luthero D. vnd andern gottseligen Männern, welche bei eyngang eines jeden Psalms vnd Gesanges angedeutet werden, zusammt dem kurtzen Einhalt derselben. Aufs newe wiederumb vermehret, vnd (mit) sehr schönen Melodieen zu 4 Stimmen verbessert.“ Dieses Gesangbuch, bei dem wiederum die Psalmen als Hauptinhalt vorangehen, die Lehrlieder die nächste Stelle nach ihnen einnehmen, die Festlieder aber den übrigen nachstehen, ist an Inhalt etwas reicher als das Züricher, aber als Quelle der Lieder und Singweisen um Vieles unzuverläßiger, weil weder die einen noch die andern ohne Veränderung gegeben werden. Auch hier erscheinen fremde Melodieen für bekannte Lieder; so für den Katechismusgesang Luthers: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ eine, sowohl von der gebräuchlichen, dem Wallfahrtsliede: „In Gottes Namen fahren wir“ entlehnten als von der süddeutschen, dorischen, abweichende dritte, aus harter Tonart; eine gleichfalls ungewöhnliche für den Sterbegesang „Herzlich thut mich verlangen“; eben dergleichen für die Lieder: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn; Lobt Gott ihr Christen allzugleich; Was mein Gott will, das gscheh' allzeit — in der wir nur Anklänge der ursprünglichen, aus französischem Volksgesange entlehnten finden — und: „Ach Gott und Herr“ — in der uns wiederum die bei Melchior Frank vorkommende entgegengebracht wird, nur um einen Ton höher versetzt und im Tenor eingeführt. Der bezeichnende rhythmische Wechsel ist fast überall aufgelöst, was namentlich bei den Weisen der Lieder „Ein' feste Burg ist unser Gott“ und „Herr Christ der einig' Gotts Sohn“ für Denjenigen störend erscheint, der sie in ihrer ursprünglichen Gestalt besonders liebgewonnen hat. Bei den fremden Melodieen ist er dagegen meist unbeseitigt geblieben; so bei der des Liedes „Ach Gott und Herr“, wo er leichter fast noch hätte aufgelöst werden können, wenn seine Ausschließung in der bewußten Absicht des Herausgebers gelegen

hätte. Den Melodieen ist ihre Stelle durchgängig in der Tenorstimme angewiesen; ich fand nur eine einzige Ausnahme an der Singweise des Liedes: „O Herre Gott, dein göttlich Wort" wo sie der Oberstimme zugetheilt ist. Wir sehen, die Bemühungen Samuel Marschalls um den Tonsatz der Melodieen des Psalters wie der geistlichen Lieder, hatten in der Schweiz keinen empfänglichen Boden gefunden, und man war bald nach ihm zu der alten gewohnten Weise zurückgekehrt.

So hätten wir denn diesen unseren Abschnitt noch mit einem Rückblicke auf den heiligen Gesang der reformirten Kirche, und auf das Verhältniß der Kunst des Tonsatzes zu ihm geschlossen; zu der letzten dieser Betrachtungen konnten die schon zuvor besprochenen Bremer Psalm- und Liederbücher uns keine Veranlassung geben, da sie nur die einfachen Melodieen enthalten. Eben so verhält es sich mit dem Anhange geistlicher Lieder zu dem, 1646 zu Amsterdam bei Ludwig Elzevier erschienenen Lobwasserschen Psalter, mit den Tonsätzen Claudins le Jeune zu den französischen Melodieen. Er giebt in gleicher Art nur die Singweisen ohne Tonsatz, ja, ohne Grundstimme; und bei ihm nicht minder sehen wir die Psalmen und Schriftgesänge, wie die Katechismuslieder den Festliedern vorangehend, als gleichsam nur geduldeten, hinter dem aus den Worten der Schrift Geschöpften mit Recht zurückzustellenden Gesängen.

Sechster Abschnitt.

Samuel Scheidt und Johann Pachelbel.

Andeutungen über das Orgelspiel bei dem evangelischen Kirchengesange im siebzehnten Jahrhunderte.

Das Orgelspiel, auch nur sofern es in der evangelischen Kirche sich ausgebildet hat, ist ein so bedeutendes Kunstgebiet, daß seine Entwicklung eine ausführliche, selbständige Darstellung erfordert, um genügend zur Anschauung gebracht zu werden. Auch ist seine Geschichte nur zugleich mit der des großartigen Tonwerkzeuges denkbar, wodurch es in das Leben getreten ist. Die Kunst hat in diesem nicht nur ein Organ sich geschaffen, sie ist selber an ihm herangereift; eifrig hat sie ausgebeutet, was ihr an Mitteln durch dasselbe geboten wurde, und seine Mängel haben Scharfsinn und Forschlust angeregt, die geschickte Hand in Bewegung gesetzt, um dieselben zu überwinden, und etwas immer mehr Genügendes hervorzubringen. Eine Schranke haben freilich diese Bemühungen gefunden, aber wer dürfte behaupten, daß sie es für immer seyn werde? und selbst als solche hat sie das Fortstreben zum Besseren nicht gehemmt, ihm nur einen bestimmten engeren Kreis angewiesen. Darf man den Orgelton starr und unbeugsam nennen, im Vergleiche mit dem lebendigen des Gesanges, so ist er zugleich stätig und gleichmäßig wie keiner, und vielfach hat man ihn abzuschatten gewußt durch die mannichfachste Art seiner Hervorbringung, ja, die Möglichkeit errungen, durch Verbindung verschiedener Registerzüge, das Sanfte, Weiche, mit dem Herberen, Schärferen, im Zusammentönen zu den eigenthümlichsten Klängen zu verschmelzen, im Gegeneinanderklingen durch die bedeutsamsten Gegensätze selbständiger Melodieen ein jedes nach seinem Werthe geltend zu machen. An den Bedingungen, an den Grenzen des Instrumentes hat der von dem Style des Gesanges so wesentlich und nothwendig abweichende Orgelstyl sich herangebildet. Wollten wir diesen Wechselbeziehungen genau nach-

gehen, sie ausführlich schildern, unter der Voraussetzung daß ein so wesentlicher Theil des evangelischen Gottesdienstes eine solche Schilderung erheische, so würden wir von dem Hauptgegenstande unserer Darstellung uns bald weit entfernt finden, und um Vieles hinausgegangen seyn über ein jedes richtige Verhältniß derselben.

Eine Stelle verdient indeß das Orgelspiel in derselben, zumahl wegen des wesentlichen Einflusses, den es auf die Ausbildung des kirchlichen Kunstgesanges in einem späteren Zeitraume geübt, der uns künftig beschäftigen wird. Was wir geben dürfen, können jedoch nur Andeutungen seyn, ein leichter Umriß in der Hofnung künftiger Ausführung, wenn Gottes Gnade sie gewähren möchte. Einen Umriß dieser Art denken wir aber nicht etwa durch Wiederholung dessen hinzuzeichnen, was wir im Laufe dieser Darstellung an Urtheilen der Zeitgenossen über einzelne Orgelmeister vernahmen, die zugleich Sangmeister waren, und dadurch, weil geistliche Sänger oder Setzer, in den Kreis unserer Betrachtungen gehörten. Dergleichen Urtheile sind schätzbar, wenn sie uns dasjenige, was seinem wesentlichsten Theile nach mit dem Leben des ausübenden Künstlers verloren geht, die Art seines Vortrages, einigermaaßen deutlich machen können, wenn wir das auf diesem Wege Erfahrene an eigenen Hervorbringungen des Meisters zu prüfen, und dadurch eine Anschauung seiner künstlerischen Thätigkeit zu gewinnen vermögen. Dazu sind wir indeß bei den wenigsten dieser Meister befähigt, weil wir keine Werke von ihnen besitzen, oder doch nicht eine genügende Anzahl derselben. Darum lassen wir jene Einzelheiten an ihrer Stelle, wo sie als belebende Züge etwas gelten mögen; ein Bild von Zuständen der Kunst würde auch ihre beste Zusammenstellung uns niemahls gewähren. Wir bedürfen eines festen Haltpunktes, und diesen finden wir an zwei hervorragenden Gestalten aus dem früheren und dem späteren Theile des Jahrhunderts. Ein Reichthum an Schöpfungen steht uns von ihnen zu Gebote; wir stellen die Bilder von Zuständen der Orgelkunst in bestimmten Zeiten, die uns durch sie geboten werden, gegenüber, und an diese möge dann, zurückblickend in die Vergangenheit, vorausschauend in die Folgezeit, eine Reihe von Andeutungen sich knüpfen, die das Werden und Gewordenseyn, die daraus erwachsende Hofnung für die Zukunft, den Zusammenhang von Allem diesem mit dem kirchlichen Leben, uns erkennbar machen, woran wir uns hier genügen lassen.

Der ältere dieser Meister, der uns als Stellvertreter der Orgelkunst in der evangelischen Kirche um die frühere Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gilt, ist **Samuel Scheidt.** Er war zu Halle in Sachsen geboren; um das Jahr 1587, wie wir aus einer Inschrift schließen, die hinter Versen zu seinem Ehrengedächtnisse an der alten Orgel der Moritzkirche zu Halle stand, und worin er ein um 1654, am Charfreitage (25. März) in sieben und sechzigjährigem Alter Heimgegangener genannt wird. Von seinen früheren Lebensverhältnissen ist uns Genaueres nicht bekannt; in Matthesons Ehrenpforte (S. 331) findet sich nur, angeblich nach einer handschriftlichen Quelle, die Nachricht, daß er seine Bildung als Organist dem berühmten Peter Swelinck, einem Schüler Zarlino's verdanke, zu dem er — wie es scheint in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts — zusammen mit Melchior Schildt von Hannover, Paul Syfert von Danzig, Jacob Schulz (Prätorius) und Heinrich Scheideman von Hamburg in die Lehre gegangen sei. Später — mindestens seit 1620 — stand er als Organist und Capellmeister im Dienste Christian Wilhelms, Markgrafen von Brandenburg, der seit der Thronbesteigung seines Vaters, des Churfürsten Joachim Friedrich, (1598) unter dessen 7 Söhnen er der jüngste war, das Erzbisthum Magdeburg verwaltete. Scheidts Wohnort blieb in-

deß in seiner Vaterstadt Halle, und darin scheint eben so wenig, wie in seinem Verhältnisse als Organist, sich etwas geändert zu haben, als Christian Wilhelm um 1626 als Verbündeter des Dänenkönigs geächtet, 1631 bei der Erstürmung und Zerstörung Magdeburgs gefangen genommen, und der Haft endlich nur durch Übertritt zur katholischen Kirche erledigt wurde. Diesem Dienstherrn unseres Meisters ist dessen, so viel wir wissen frühestes Werk gewidmet: achtstimmige geistliche Gesänge (Cantiones sacrae octo vocum) die um das zuvor genannte Jahr 1620 zu Hamburg im Verlage Michael Herings, und im Drucke Paul Lange's erschienen. Dieses Werk enthält 39 Tonsätze, von denen funfzehn auf bekannte Kirchenweisen gesetzt sind; die Lieder: Veni sancte spiritus (7), Komm h. Geist (Nr. 8. 39), Gelobet seyst du Jesus Christ (11), Nun komm der Heiden Heiland (12), Das alte Jahr vergangen ist (14), In dulci jubilo (15), Ein' feste Burg (16), Gott der Vater wohn uns bei (17), Puer natus in Bethlehem (18), Christe der du bist Tag und Licht (19), Christ lag in Todesbanden (22), Herzlich lieb hab' ich dich o Herr (28. 29), Vater unser im Himmelreich (32.). Wir finden also frühe schon unseren Meister als Setzer in einem bestimmten Verhältnisse zu dem Kirchengesange. In diesen seinen Choralsätzen, zumahl denen, die sich über alle Strophen der Lieder ausdehnen (wie bei dem zuletzt genannten, und dem über die Singweise „Christe der du bist Tag und Licht",) erkennen wir, neben dem nach den Grundsätzen des 16ten Jahrhunderts gebildeten, und in seinen Werken daher einen Nachklang dieser Zeit darstellenden Tonkünstler, zugleich den Orgelmeister. So ist die erste Strophe des eben erwähnten Liedes als zweichöriger, im Zusammenwirken beider Chöre meist in der That achtstimmiger Satz behandelt, dessen bewegender Grundgedanke die Melodie des Liedes ist; die siebente und letzte — die Doxologie: Gott Vater sei Lob Ehr und Preis — als choralartiger, ebenfalls rein achtstimmiger Gesang, dem jene Singweise in der Oberstimme des ersten Chores, unverändert und ungebrochen, bis auf die Wiederholung der ersten Zeile mit wechselnder Stellung der Chöre, zu Grunde liegt, nur im dreitheiligen Maaße einhergehend; ein Satz, der mit einer breiten Schlußformel geraden Taktes endet. Hierin thut sich der gewandte S a n g m e i s t e r im Sinne des 16ten Jahrhunderts kund. In der Behandlung der übrigen Strophen kündet dagegen durchaus der O r g a n i s t sich an. Die 2te und 3te Strophe erscheinen als 4stimmige Sätze, bei denen die Melodie, in jener, der Oberstimme, in dieser, dem Tenor als fester Gesang zugetheilt ist. Die 4te ist ein zweistimmiger Satz, in welchem die Oberstimme und der Alt wechselsweise die einzelnen Melodiezeilen in dem Verhältnisse der Octave wiederholen, die dagegen ausgeführten Sätze aber um eine Quinte versetzt hören lassen. In der 5ten, wieder vierstimmigen, geht die Melodie als fester Gesang in die Grundstimme über; in der 6ten führen zwei Soprane nach einem halben Schlage einen Canon im Einklange aus über die in den Tenor gelegte, stetig, ohne Unterbrechung, fortschreitende Melodie. Bei allen diesen Sätzen ist durchaus mehr auf Erfüllung der Bedingungen gesehen, welche die gewählte Setzart dem Meister auflegte, als auf sinngemäße Betonung des Wortes; die Aufgabe ist so gestellt, wie es dem frei arbeitenden, nur auf tonkünstlerische Lösung gerichteten Organisten vergönnt ist. Die der Melodie gegenübergestellten, sie tragenden, umschließenden, auf ihr ruhenden, einander verflochtenen Wendungen, ziemen mehr der größeren Beweglichkeit eines Instruments, als daß sie sangesgerecht wären. Es ist eine Behandlungsweise der Art, wie sie damahls ohne Zweifel dem Meister bei seinen Choralvorspielen geläufig geworden war, und vollkommen derjenigen übereinstimmend wie wir sie später in der Reihe von Orgelsätzen finden werden, welche er nur 4 Jahre später herausgab.

Hier nun richten wir einen Blick in die Vorzeit unseres Künstlers, ehe wir uns mit diesem seinem Werke beschäftigen. Was uns von Orgelsachen aus dem sechzehnten Jahrhunderte überblieben ist, zeigt uns das Orgelwesen auf einer untergeordneten Stufe, als eine noch nicht selbständig entwickelte Kunst, soviel man auch dem Instrumente sonst abgewonnen, und dasselbe vervollkommt haben mochte. Das Orgelspiel war damahls, dem Wesentlichen nach, wie das Instrumentenspiel überhaupt, nur ein Nachhall des Gesanges; offenbar, wenn wir von der großen, ja, bei vollem Werke überwältigenden Tonkraft der Orgel absehen, ein wegen der Unbeugsamkeit ihres Klanges nur schwacher und unvollkommener. Der Organist setzte aus den einzelnen Stimmbüchern damahls erschienener geistlicher Gesänge die beliebtesten sich ab, — brachte sie in die Tabulatur — und führte sie dann als Vor- oder Zwischenspiele, oder am Schlusse bei dem Gottesdienste aus. Die erste Hinneigung zu einem, von der Gesangesart sich lösenden, und selbständig ausbildenden Orgelspiele, war das sogenannte Diminuiren oder Coloriren; die Überkleidung der einzelnen Schritte einer Melodie durch eine Fülle rasch dahineilender Töne, jedoch so, daß die von ihnen, wenn auch verhüllte Wendung des melodischen Fortbewegens doch erkennbar bleibe, indem innerhalb jener ausschmückenden Figuren immer diejenigen Töne durch ihre Stellung als der rechte Kern bezeichnet wurden, auf denen dieser Fortschritt beruhte. Das Eine und das Andere finden wir in der zu Leipzig bei Jacob Berwalds Erben um 1571 gedruckten „Orgel- oder Instrument-Tabulatur" welche **Elias Nicolaus**, sonst **Ammerbach** genannt, Organist zu Leipzig an der S. Thomaskirche, „der Jugend und den Anfahenden dieser Kunst zum Besten in Druck verfertigt" hatte. Hier erscheinen zuerst 44 abgesetzte Gesänge, geistlichen und weltlichen Inhalts, die ersten zum Theil in einer Reihe, zum Theil auch mit jenen vermischt, oft in seltsamer Folge; so steht hinter dem Gesange „Allein nach dir, Herr Jesu Christ verlanget mich" unmittelbar „Ein Henlein weis mit großem Vleis", und nur kurz vor der Melodie: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn" begegnet uns das Lied: „Paule lieber Stallbruder mein." Wir haben deshalb noch nicht vorauszusetzen, daß man eben dieser gemeinen Melodieen ohne Unterschied bei dem kirchlichen Orgelspiele sich werde bedient haben, was etwa nur mit solchen geschehen seyn mag, bei denen man kein Bedenken getragen hätte, sie für geistliche Lieder anzuwenden, oder mit denen dieses wirklich schon geschehen war. Eben so wenig dürfen wir vermuthen, daß dieses mit den (funfzehn) „gemeinen guten deutschen Tänzen" oder den, sich diesen anschließenden „Passamezzen, Reprisen und Galliarden" der Fall gewesen sei, die auf diese Gesänge folgen. Sie stehen hier lediglich zu heiterer Abwechslung für den Hausgebrauch, wie denn Regale, Positive — Orgelinstrumente in kleinerem Maaßstabe — in den Häusern begüterter Bürger damahls sehr beliebt waren. Hinter diesen Tänzen finden wir die „gecolorirten Stücklein", zwölf an der Zahl, wiederum Geistliches und Weltliches vermischt; neben: „Gott ist mein Licht und meine Seeligkeit; Bewahr mich Herr und sei nicht fern" ꝛc. auch: „Mag ich Herzlieb erwerben dich; Peterken sprack tho Peterken, ick hebbe so ein schön Kammirken; der Friesische Tritt oder Galliard" und Anderes. Den Beschluß machen „etliche Stücklein quinque vocum", ihrer sieben, durchweg, wie die meisten des Büchleins, abgesetzte, für den Organisten handrecht gemachte Gesänge. Kaum wird eines aller dieser Stücke dem Herausgeber als Erfinder angehören, wahrscheinlich gebührt ihm nur das Verdienst des Einrichtens für die Orgel. Hin und wieder nennt er die Urheber der Sätze: Matthäus le Maistre, Johann Baptista, Wolf Heinz, Antonio Scandelli, Ivo de Vento, Orlandus ꝛc. zuweilen erkennen wir sie auch als bekannten

Gesangswerken entlehnte. Ganz ähnlich verhält es sich mit „Zwei Büchern Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auf Orgel vnd Instrument" welche **Bernhard Schmidt**, Bürger und Organist zu Straßburg, daselbst um 1577 bei Bernhard Jobin herausgab. Hier finden wir zunächst 18 vier-, fünf- und sechsstimmige für die Orgel eingerichtete Gesänge des Orlandus Lassus, und deren zwei von Crequillon und Richafort; sodann 28 weltliche Lieder — italienische, französische, deutsche — von Ferrabosco und Cyprian de Rore, Meiland und Stephan Zirler, Arcadelt und Clemens von Papa, so wie Anderer; endlich 17 Tänze; Alles colorirt, in der zuvor angegebenen Bedeutung. Diese Coloratur oder Diminution wird auch, neben dem Handrechtmachen und Zusammenstellen, die einzige Thätigkeit gewesen seyn, die dem Herausgeber bei diesem Werke beizumessen ist. Ein drittes Buch dieser Art ist endlich das um 1583 im Druck Leonhard Reinmichels und im Verlage Georg Millers (zu Augsburg?) herausgegebene „schön nutz- und gebreuchlich Orgel Tabulaturbuch" des Lauginger Organisten **Jacob Paix** von Augsburg. Dieser hat hier schon mehr auf den Gebrauch bei dem Gottesdienste Rücksicht genommen, denn er giebt „etlich der berümbten Componisten beste Motetten, mit 12, 8, 7, 6, 5 und 4 Stimmen, außerlesen ꝛc. auf alle fürneme Festa des gantzen Jahrs, und zu dem Chormas gesetzt"; allein er verschmäht auch nicht „allerhand der schönsten (weltlichen) Lieder Pass'e mezzo und Täntz" und bemerkt, es seien „alle mit großem fleiß colorirt." Selbständige Werke für die Orgel geben später in Italien am Schlusse des sechzehnten, im Beginne des 17ten Jahrhunderts, die großen Orgelmeister Johann Gabrieli und Claudio Merulo, von denen jener in der Canzonenform mehr nach dem Gesangartigen hinneigt, dieser in der Toccatenform mehr den gewandten „Coloristen" zeigt, der dennoch durch choralartige Zwischensätze dem Colorirten und Diminuirten schickliche Abwechslung an die Seite zu stellen weiß. Der rüstige „die Italos nach bestem Vermögen imitirende" **Michael Prätorius** bringt uns nun in dem 7ten Theile seiner Sionischen Musen (1609) und in seiner Hymnodia Sionia (1611) schon achtbare Beweise eines aus beiden Richtungen des Orgelspieles in ihrer Verschmelzung hervorgehenden, an Melodieen des evangelischen Kirchengesanges als Aufgaben für ausgedehntere Ausführung sich heranbildenden Orgelstyles. Seine vierstimmigen Sätze über die Melodieen der Lieder: „Nun lob' mein' Seel' den Herren; Ein' feste Burg ist unser Gott; Christ unser Herr zum Jordan kam; Wir glauben all' an einen Gott" ꝛc. sind achtenswerthe Beispiele seines Fleißes und Scharfsinns, wie seiner Erfindungsgabe. An der ersten dieser Melodieen, die für kontrapunktische Durchführung weniger geeignet ist als die anderen, übt er sich zumeist in den zierlichsten ausschmückenden Dehnungen; in den Durchführungen der übrigen Singweisen von denen die des dritten der genannten Lieder die am längsten ausgesponnene ist, erscheint er bald fugirend, bald zu der — in mannichfach veränderten Rhythmen eingeführten — Melodie als festem Grundgesange, in den andern sie tragenden, einschließenden, über sie sich aufbauenden Stimmen, reich geschmückte Tongewebe wirkend. Unfehlbar wird er der erste deutsche Organist von Bedeutung gewesen seyn, der seine Kunstfertigkeit und Meisterschaft nicht in handgerechtem Absetzen und mannichfachem Coloriren eines schon fertig gegebenen Tonsatzes bewährte, sondern eine einfache Melodie als Aufgabe für neue, selbständige, schon ursprünglich orgelrechte Sätze benutzte. An jenen älteren Orgelmeistern erkennt man die, ursprünglich nur den Kunstgesang Begleitenden, dann eine Art von Selbständigkeit, und — daß wir es so nennen — Ebenbürtigkeit mit den ihr Tonwerkzeug an Biegsamkeit um Vieles überragenden Singstimmen Erstrebenden, indem sie jenes eigenthümliche Vorzüge durch

ihre Handfertigkeit geltend machten; wogegen Prätorius schon ursprünglich nur sein Instrument im Auge hat, aus geistlichem Stoffe für dasselbe zu schaffen, und so den Gottesdienst seiner Kirche zu schmücken bemüht ist.

Nach dieser Abschweifung durch die wir den Standpunkt zu bezeichnen strebten, auf dem die Orgelkunst um 1624 stand, als Samuel Scheidt mit seinem zuvor angedeuteten Werke hervortrat, kehren wir zu diesem selber zurück. Es erschien zu Hamburg, gedruckt von Lorenz Pfeiffer, im Verlag und auf Kosten Michael Herings, in drei Theilen, unter dem Titel: Tabulatura nova;*) einer Aufschrift, welche, wie wir gesehen, alle bis dahin erschienene Orgelbücher geführt hatten. Auch hier, wie in diesen, finden wir eine Vermischung des Geistlichen mit dem Weltlichen. Unter dreizehn Nummern, die der erste Theil enthält — außer einer Reihe nicht besonders gezählter, mannichfacher Canons — erscheinen in demselben vier Choräle, bei denen die Melodie als fester Gesang behandelt wird: „Wir gläuben all' an einen Gott; Vater Unser im Himmelreich; Warum betrübst du dich mein Herz; Da Jesus an dem Creuze stundt" rc. und ein fünfter, dessen Melodie als bewegender Grundgedanke einer längeren Durchführung gebraucht ist: „Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ." Neben diesem geistlichen Inhalte tritt dann, der Zahl, wenn auch nicht dem Umfange nach, der weltliche überwiegend hervor. Die Ausführung des zuletzt gedachten Chorals führt den Namen Fantasia, wohl deshalb, weil sie, ohne eine Form des Tonsatzes streng festzuhalten, sich frei und ungezwungen ergeht; außer ihr werden uns hier noch zwei Fantasieen geboten ohne die Grundlage einer geistlichen Melodie. Die erste in Form einer vierfachen Fuge über das Hauptmotiv eines fünfstimmigen Madrigals von Palestrina: Io son ferito, ahi lasso!**) mit welchem ein auf- und ein niedersteigender Satz durch die Halbtöne, und eine kurze melodische, für die Grundstimme zumahl geeignete Wendung verbunden, und mit allerhand Gegensätzen in freier Ausführung verflochten werden, so daß mancherlei Formen des Satzes hervortreten, und auch hier die gewählte Benennung einer Fantasie, neben der in weniger strengem Sinne zu nehmenden einer Fuge, als geeignet sich bewährt. Mehr noch tragen das weltliche Gepräge die Reihen von Veränderungen über weltliche Liedweisen und Tänze, die zwischen diesen anderen Sätzen stehen: zwölf Veränderungen über die Melodie eines niederländischen Liedchens „Weh Windchen weh", sieben über die eines anderen „Ach du feiner Reuter," rc. und zehn über die eines französischen „Est ce Mars"; endlich ein Passamezzo mit 12 Veränderungen, und zwei Couranten.

---

*) Die vollständigen Titel dieser 3 Theile lauten:

I. Tabulatura nova, continens variationes aliquot psalmorum, fantasiarum, cantilenarum, Passamezzo, et Canones aliquot. In gratiam Organistarum adornata a Samuele Scheidt, Hallense, Reverendiss: Illustrissimique Principis ac Domini Dn. Christiani Guilielmi, Archiepiscopi Magdeburgensis, Primatis Germaniae Organista et Capellae Magistro. Hamburgi, Typis et Sumptibus Heringianis, Anno MDCXXIV.

II. Pars Secunda Tabulaturae, continens Fugarum, Psalmorum, Cantionum et Echus, Tocatae etc. Variationes varias et omnimodas. Pro quorumvis Organistarum captu et modulo. Auctore etc.

III. Tertia et ultima pars Tabulaturae, continens Kyrie Dominicale, Credo in unum Deum, Psalmum de Coena Domini sub communione, Hymnos praecipuorum festorum totius anni, Magnificat 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Toni, Modum ludendi pleno Organo & Benedicamus. Una cum indice omnes tres partes continente copiosissimo, composita et adornata. In gratiam Organistarum, praecipue eorum, qui musice pure, et absque celerrimis coloratoris Organo ludere gaudent. Auctore Samuele Scheidt. Anno IesVs ChrIstVs noster reDeMptor VIVIt. Die Widmung ist datirt: Halae Saxonum, Cal. Martii, Anno VIVat MVsICa DIVIna.

**) Im Buche, so wie in dessen Register steht: Joson Ferito Casso.

Eine mäßigere Beimischung des Weltlichen findet sich in den 12 Tonsätzen des zweiten Theiles. Den Kern desselben bilden vier ausgeführte Choralmelodieen „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr; Christ lag in Todesbanden; Christe qui lux es et dies; Gelobet seyst du Jesus Christ; um ihn reihen sich zwei 4stimmige Fugen, die erste in der Gegenbewegung; eine 3stimmige Fantasie; ein Echo auf zwei Manualen, mit sanften und scharfen Stimmen vorzutragen; eine Toccate zu 4 Stimmen, gegründet auf eine Melodie unbekannten Ursprungs: in te Domine speravi. Dazwischen erscheint als weltlicher Abkunft ein englisches Lied „von der Fortuna" mit 5 Veränderungen; eine Allemande mit deren zehn, eine zweite (Also gehts, also stehts) mit sieben, zu zwei, drei und vier Stimmen. Der dritte Theil endlich enthält nur Geistliches, zur Anwendung bei dem Gottesdienste Geeignetes. Ein Kyrie Dominicale aus dem 4ten Tone eröfnet ihn; dann folgen neun Magnificat aus den acht kirchlichen Intonationen und dem Pilgertone, und Hymnen für alle heiligen Zeiten des Jahres. Für den Advent: Veni redemptor gentium; für die Weihnachtzeit: A solis ortus cardine; für die Fastenzeit: Christe qui lux es et dies; für die Osterzeit: Vita sanctorum decus angelorum; für Pfingsten: Veni creator spiritus; für Trinitatis: O lux beata Trinitas. Diesen schließt sich eine kurze Ausführung an über das Credo in unum Deum, das als fester Gesang in der Grundstimme erscheint, während in den andern Stimmen, näher und ferner, die Weise des Lutherischen „Wir glauben all' an einen Gott" anklingt; eine über sechs Strophen sich erstreckende Durchführung der Weise des Abendmahlsliedes: „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand"; endlich zwei Benedicamus (zum Gebrauch bei dem Schlusse des Nachmittagsgottesdienstes) zu sechs Stimmen, als „eine Manier auf dem ganzen vollen Werke mit dem Pedal zu spielen." Überblicken wir den reichen Gesammtinhalt dieses Werkes, so überzeugen wir uns bald, daß in ihm das Weltliche, ob es wohl in dem ersten Theile zu überwiegen scheint, doch nur eine neben dem Geistlichen hergehende, heitere Zugabe zum Gebrauche auf Hausorgeln sei, die deshalb von ihm nicht getrennt worden, weil der bisherigen Sitte zufolge das Miteinandergehen beider als unanstößig erschienen war. Wir sehen nun hier von dem weltlichen Theile ab, als unserem Zwecke fremd, und wenden uns zu dem geistlichen, der nur in dem dritten Abschnitte des Werkes in einer gewissen zusammenhängenden Folge gegeben wird, die wir unserer Betrachtung zu Grunde legen, den Inhalt der übrigen an zweckmäßiger Stelle einordnend.

Nach der Aufschrift des dritten Theiles ist derselbe vornehmlich denjenigen Organisten zu Liebe gearbeitet, welche die Orgel ohne rasches Laufwerk rein musikalisch — musice pure — zu spielen lieben; was mit andern Worten sagen will, Solche, die eine kernhafte, mäßig geschmückte Durchführung, einer blos zierlichen, der Fingerfertigkeit dienenden melodischen Auseinanderbreitung vorziehen. So erklärt uns das Werk selbst den gebrauchten Ausdruck. Der dritte Theil beginnt wie schon bemerkt mit einem 4stimmigen Kyrie Dominicale; dem Kyrie, Christe, und Kyrie, und dem Gloria (in neun Abschnitten) wie es Sonntags in der alten Kirche von den Geistlichen im Chore gesungen zu werden pflegte. Vergleichen wir die zwölf kurzen Sätze die uns hier geboten werden, mit der einfachen alten Melodie des sonntäglichen Kyrie, wie sie in Lucas Lossius' Psalmodia (Bl. 275. 276) mitgetheilt wird, und deren vierstimmiger Behandlung in Michael Prätorius' Missodia Sionia (Wolfenbüttel 1611. Nr. X), so erkennen wir leicht, daß Scheidts Arbeit auf sie gegründet ist, und sie in leicht fugirter Durchführung, theilweise als festen Gesang eines bewegteren Tongewebes, oder auch in mäßiger Ausschmückung wiedergiebt. Es können diese Sätze als einleitendes Vorspiel

bei dem sonntäglichen Gottesdienste ihre Stelle gefunden haben. Die dem Kyrie folgenden neun Magnificat weisen schon bestimmter hin auf unmittelbares Eingreifen bei dem Gottesdienste. Sie sind, wie schon bemerkt, auf die gebräuchlichen acht kirchlichen Intonationen und den Pilgerton gearbeitet, und setzen voraus, daß der Anfang jenes Lobgesanges: Magnificat anima mea Dominum etc. oder auch das deutsche: „Meine Seele erhebet den Herrn“ am Altare von dem Geistlichen angestimmt werde, daß alsdann die Orgel antworte, und nun Vers um Vers der Geistliche — oder auch die psalmodirende Gemeine — mit der Orgel wechsle, und während des Spieles derselben den ihr zugetheilten Vers still vor sich hinspreche bis am Schlusse der Doxologie: Sicut erat in principio (Wie es im Anfang war, und jetzt und allezeit &c.) Orgel und Psalmodie zusammentöne. Daß die Absicht des Meisters bei diesen Sätzen eine solche gewesen, zeigt deren Einrichtung deutlich. Der erste derselben giebt durch die Überschrift „Et exsultavit“ — mit der zweiten Hälfte des ersten Verses beginnend — sogleich zu erkennen, daß er als Responsion gemeint sei; er unterscheidet sich regelmäßig von den übrigen dadurch, daß er nur eine freie Ausführung ist, welcher die melodischen Wendungen der jedesmahligen Intonation als Grundgedanke dienen. Die nächstfolgenden Sätze geben diese Intonation sodann als festen Gesang, bald in der einen, bald der andern Stimme, auch wohl zwischen zweien wechselnd, und gehen zwei-, drei-, vierstimmig einher. Der vorletzte Vers erscheint bei dem Magnificat des dritten Tones in zwei Sätzen, bei dem des achten in dreien, wobei denn dem festen Gesange allerhand Canons entgegengesetzt werden; der Organist kann unter diesen doppelten und dreifachen Ausführungen bei kirchlichem Gebrauche nach Belieben wählen. Der Schlußvers nach dem Gloria (Sicut erat) giebt die Intonation jederzeit in der Oberstimme, ohne vorangehende Pausen oder Unterbrechungen, und mit einfacher, vierstimmiger voller Harmonie, so daß die Möglichkeit eines durch die Orgel geregelten Miteinstimmens gegeben ist. Über die Art der Anwendung dieser Sätze bei dem Gottesdienste können wir demnach kaum ungewiß seyn. Zweifelhafter dagegen bleibt der Gebrauch der sechzehn Choralsätze in Scheidts Tabulaturbuche. Daß die freieren Ausführungen über eine Choralmelodie nur als Vor- und Nachspiele haben anwendbar seyn können, bedarf kaum einer Bemerkung. Von den Sätzen über die Weise des Katechismusliedes: „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand“ bemerkt das Buch selbst, daß sie während der Communion zu gebrauchen seien, ihre Bestimmung ist daher nicht zweifelhaft. Bei den übrigen überzeugen wir uns leicht, daß keiner derselben habe bestimmt seyn können, den Gesang der Gemeine bei dem Gottesdienste zu leiten. Sie erstrecken sich zwar meist über alle Strophen ihrer Lieder, auch liegt der Mehrzahl unter ihnen die Melodie als fester Gesang zu Grunde. Diese tritt aber meist nach einem längern Vorspiele erst ein, oft in einer Mittelstimme, auch wohl wechselnd zwischen ihrer zweien, in denen jede einzelne Zeile wiederholt wird; eine Art der Einführung die, weit entfernt den Gemeinegesang zu leiten und zu unterstützen, nicht nur eine in hohem Grade sanggeübte, sondern selbst kunstfertige Gemeine voraussetzen würde, um sich ihr zu rechter Zeit, und mit guter Wirkung anzuschließen; nicht einmahl angesehen, daß eine solche Gemeine dann ihre Aufmerksamkeit weniger auf den Inhalt des Gesungenen, als die Art des Vortrages zu richten genöthigt seyn würde. Treten nun gar Fälle ein, wo, ohne festen Gesang, nur kanonische Durchführungen der Grundmelodie bei einzelnen Versen erscheinen, oder wo dieselbe als „colorirte“ eingeführt wird — wie bei den in den ersten beiden Theilen des Tabulaturbuches aufgenommenen Melodieen deutscher geistlicher Lieder geschieht — so ist nicht

einmahl das Einstimmen auch der gesangeskundigsten Gemeine mehr möglich. Es bliebe hienach nichts übrig als die Annahme, daß diese Sätze zu Vorspielen gedient haben um, wo sie dazu schicklich sind, der Gemeine die Melodie des Hauptliedes recht einzuprägen, oder — sofern ihnen die Weisen lateinischer Hymnen unterliegen, ohne den deutschen Liedern angepaßt zu seyn die ihnen nachgebildet waren — daß man sie, bei dem Vorhandenseyn einer bedeutenden Anzahl von Communicanten, mit Rücksicht auf die jedesmahlige kirchliche Zeit, auch während des Abendmahles gebraucht habe; endlich auch wohl als Nachspiele, um die kirchliche Feier durch zeitgemäßes Orgelspiel würdig abzurunden und zu beschließen. Betrachten wir diese Sätze etwas näher, nach Folge der kirchlichen Zeiten für die ihre Lieder bestimmt sind, so stellt sich uns zunächst der Adventshymnus dar: Veni redemptor gentium, dessen Melodie mit einiger Veränderung zu Luthers Liede „Nun komm, der Heiden Heiland" erscheint, in fast ursprünglicher Gestalt aber dem Liede: „Von Adam her so lange Zeit" angeeignet ist. Scheidt giebt 5 vierstimmige, in sich abgeschlossene Sätze derselben, deren erster eine freie, fugirte, auf jene Melodie gegründete Ausführung darstellt, die übrigen aber jene als festen Gesang, von der Oberstimme beginnend, unverändert und ungebrochen, in jeder von den vier verbundenen Stimmen zeigen, nur daß, wo im Alte erscheinend, sie um eine Quarte nach der Tiefe versetzt wird. Für die Weihnachtzeit ist der Hymnus „A solis ortus cardine" gewählt, dessen Melodie in ihrer ursprünglichen Fassung an manchen Orten auch wohl auf Luthers Lied „Christum wir sollen loben schon" angewendet wird. Auch über diese Melodie werden uns fünf Sätze gegeben. Der erste ist wiederum eine freie fugirte Durchführung mit 4 Stimmen; der zweite, für deren zwei, giebt die Melodie der Oberstimme; der dritte, vierstimmige, führt sie um eine Quinte nach der Höhe versetzt, im Alte als festen Gesang ein; die beiden letzten sind nur dreistimmig, und zeigen, in der Tenorhöhe, die Melodie zuerst von den beiden andern umschlossen, sodann als deren Grundlage; beide Mahle ungebrochen und unverändert. Die Gegensätze die dem festen Gesange in den übrigen Stimmen gegenübergestellt werden, sind jederzeit aus ihm geschöpft, aber in der Zeitdauer verkürzt und rhythmisch belebt, um jenen in seiner Stätigkeit hervorzuheben. Es könnte auffallen, weshalb die Reihe dieser Sätze nicht mit einem 4stimmigen, volltönenden beschlossen werde; doch würde, wenn alsdann die Melodie in die Grundstimme hätte gelegt werden sollen, deren Versetzung entweder um eine Quinte oder Quarte tiefer haben geschehen müssen, wodurch über die Grenzen des Tonumfanges würde hinausgegangen werden, welche Scheidt bei allen seinen Sätzen, der Gleichförmigkeit wegen, stets unabänderlich in der Harmonie durch die Grundstimme festhält, von der in diesem Sinne auch immer die im Alte zuweilen in der Versetzung erscheinende Melodie begleitet wird. Anderer Art ist die Behandlung der Weise des lutherischen Weihnachtsliedes „Gelobet seyst du Jesu Christ" die in dem zweiten Theile des Scheidtschen Tabulaturbuches gegeben wird. In den drei ersten Sätzen oder Versen wird dieselbe in der Oberstimme eingeführt; der erste und zweite, zu 4 Stimmen, sind mit einander verbunden, der dritte, in sich abgeschlossene, ist nur dreistimmig, der 4te, für 2 Stimmen, läßt die Grundmelodie wechselsweise in der Oberstimme und im Alte hervortreten, und während sie dort in Ruhe und Stätigkeit fortschreitet, in der tiefern Stimme die zuvor gehörte Melodiezeile in der Unteroctave wiederholend, bewegt sich die andere in stets erhöhter Lebhaftigkeit dagegen, zuletzt in raschen Läufen und Trillern, ein Spiel das bei seiner Wiederholung nach dem Contrapunkte der Octave umgekehrt wird. Es würde überflüssig, selbst ermüdend seyn, den Meister in allen diesen einzelnen Sätzen, sofern wieder

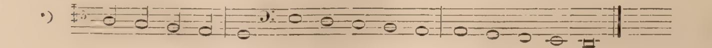
ähnliche Formen des Satzes angewendet werden, nur beschreibend zu folgen, wir beschränken uns daher auf die Bemerkung daß der 6te derselben, ein vierstimmiger, die Melodie, in ihren einzelnen Zeilen wiederholt, sie zunächst im Tenor, dann um eine Oktave tiefer, in der Grundstimme einführt, und dazu, mit Bindungen und rascheren Wendungen wechselnd, die zwei und drei oberen in angenehmer Harmonie sinnig ertönen läßt. Der 7te und 8te Vers führen die Melodie ein mit allerhand Coloraturen überkleidet, jener in die Grundstimme, dieser in die höchste, und so wird denn diese schöne alte Singweise auf mannichfache Weise durch allerhand Formen des Tonsatzes vor das Gehör gebracht, doch ohne daß bei ihrer wechselnden Behandlung sonderliche Rücksicht genommen wäre auf die Strophen des Liedes deren Zahl über den einzelnen Sätzen steht, wie dieses denn auch bei den schon besprochenen Ausführungen über Kirchenmelodieen kaum irgendwie geschieht. Für die Fasten= (Leidens) Zeit giebt Scheidt den Hymnus: Christe qui lux, von dem wir schon in seinen „Cantiones sacrae" eine 8=, 4=, 3=, 2stimmige Behandlung fanden, und den er in den zwei letzten Theilen seines Tabulaturbuchs noch zweimahl behandelt hat; vielleicht weil ihm der Inhalt des Liedes besonders werth, oder dessen Melodie vorzüglich anmuthend war, oder auch, weil diese letzte für Ausführungen, wie er sie hier giebt, besonders geeignet ist. Von den 9 Sätzen über dieselbe im 2ten Theile seines Werkes, hängen die fünf ersten in fortgehendem Flusse der Stimmen aneinander; die Melodie bleibt in den drei früheren unwandelbar in der Oberstimme als fester Gesang, von da geht sie dann in den Tenor über, und, um eine Quinte höher versetzt, in den Alt, ohne daß doch die 4stimmige Harmonie deshalb ihren Grundton änderte. Die 4 übrigen Sätze, ein drei= und zweistimmiger, ein drei= und vierstimmiger geben zu keinen besonderen Bemerkungen Anlaß, sie zeigen nur Formen des Tonsatzes, wie sie uns bereits zuvor erschienen sind. Die Behandlung im 3ten Theile des Tabulaturbuches, in sieben Sätzen, zeichnet sich dadurch aus, daß deren erster und zweiter, zu 4 und zu 2 Stimmen, ganz freie Ausführungen sind, ohne festen Gesang, der erst bei dem folgenden, in sich völlig abgegrenzten eintritt, aus der Oberstimme in den nächstfolgenden stufenweise in die tiefere übergehend; in dem 6ten dreistimmigen erscheint er in der Grundstimme, die hier durch den Tenor dargestellt wird, und geht dann in dem 7ten und letzten in den Baß über, wozu Oberstimme und Tenor einen Canon in der Unteroktave ausführen, der Alt aber eine Füllstimme bildet. Es kann nicht fehlen, daß bei 23 Durchführungen derselben Melodie, in deren 19 sie einen festen Gesang darstellt, nicht mancher Satz dem andern ähnlich sähe, zumahl in den der Grundweise gegenübergestellten Gegensätzen. Eine völlige Übereinstimmung findet sich indeß nirgend, und der Meister hat gezeigt, daß er aus dieser Quelle immer noch wieder etwas zu schöpfen wisse. Eine zweite von ihm behandelte Weise eines Liedes für die Leidenszeit ist die schöne des alten Gesanges über die sieben Worte des Herrn am Kreuze: „Da Jesus an dem Kreuze stund." Er giebt sechs Sätze über dieselbe, von denen nur der erste und der letzte vierstimmig ist, die übrigen vier bestehen in zwei drei= und eben so viel zweistimmigen; diese letzten stehen nebeneinander, und werden von den drei=, so wie diese von den 4stimmigen umschlossen. Dadurch erhalten diese Ausführungen einen innern, harmonischen Zusammenhang; sie haben alle denselben Gegenstand, die behandelte, stets als fester Gesang erscheinende, nur die Stelle wechselnde Melodie; sie nehmen allgemach an Stimmenfülle ab, und wachsen eben so allmählig wieder in derselben. Die Formen des Tonsatzes sind schon zuvor betrachtete; nur in dem letzten Verse,

*) S. Beispiel Nr. 216.

wo die Melodie wieder in der Oberstimme erscheint, nehmen die begleitenden ihre Schritte durch auf- und absteigende Halbtöne, worin ein besonderer Ausdruck der Klage und des Schmerzes gesucht ist, der dem Meister wohl als ganz besonders passend für diese Melodie erschienen seyn mag, da wir ihn bei einer spätern Behandlung derselben auf ganz ähnliche Weise, wenn auch in verschiedener Ausbildung, wieder erstrebt finden werden. Dieses chromatischen Schmuckes ungeachtet, hat indeß Scheidt das phrygische Gepräge dieser Melodie wohl festzuhalten gewußt, wenn sie auch freilich an ihrer hehren, herben Großheit dadurch hat einbüßen müssen, die sich mit so kleinen Schritten, sei es auch nur in der begleitenden Harmonie, nicht vereinbaren läßt.

Für die österliche Zeit begegnen wir abermahls zwei Chorälen in dem 2ten und 3ten Theile des Tabulaturbuches. In jenem der Weise des lutherischen Auferstehungsliedes „Christ lag in Todesbanden". Dieselbe erscheint in einer Reihe von fünf Tonsätzen, deren jedem sie als fester Gesang unterliegt. Die ersten beiden, in fortgehendem Flusse der Stimmen aneinanderhangend, zeigen sie in der Oberstimme; unter den folgenden zeichnet sich der dritte und der letzte vor Andern aus. Jener, zu zwei Stimmen, führt die Überschrift: Bicinium complexus mutui; was man darunter zu verstehen habe, wird die Beschreibung seines Baues vielleicht am ersten erklären. Es wechselt nämlich in ihm freies Vorspiel und Zwischenspiel längern Umfanges mit Einführung der Melodie als festen Gesanges, die zunächst in der Oberstimme (im Sopran) zeilenweise eintritt, und unmittelbar mit dem Schlußtone der Zeile, in die zweite (im Tenor) um eine Oktave tiefer übergeht. Gegen eine jede dieser Zeilen führt dann die andere Stimme lebhaft colorirte Sätze aus, doch findet dabei keine kontrapunktische Umkehrung Statt. So spinnt sich diese Strophe durch eine ansehnliche Zahl von Takten fort, der längste Satz unter allen. In der letzten Strophe erscheint die Melodie als fester Gesang, zeilenweise wiederholt im Tenor und in der Grundstimme, in dieser letzten um eine Quinte tiefer. Darum hat jedoch der Meister seinen Grundsatz nicht aufgeben dürfen, die Tonhöhe der gewählten oder gegebenen Tonart — hier des Dorischen — in einer Reihe von Sätzen über dieselbe Melodie niemahls zu verändern; die besondere Beschaffenheit der hier behandelten hat ihm geholfen, es zu erreichen. Sie endet bekanntlich mit dem Halleluja, wobei sie zuletzt von der Oberquinte ihres Grundtons aus schrittweise zu diesem herabsteigt*). Diese Wendung erscheint nun, in der ursprünglichen Tonhöhe, zuerst im Tenor: der Baß ergreift sie unmittelbar darauf um eine Quinte tiefer, also mit der Obersecunde des Schlußtons, den der Tenor hören ließ, beginnend. Hat er aber nun das sogenannte große A auf diesem Wege erreicht, so beginnt er mit diesem Tone die Schlußzeile abermahls, und erreicht so D, den dorischen Schlußton, wodurch der ganze Satz in der Tonhöhe des ursprünglichen Dorischen endet.

Die Melodie des Hymnus „Vita sanctorum decus angelorum" ist die 2te dem Osterfeste eigene, die Scheidt behandelt hat; sie erscheint in fünf Sätzen, drei vier- und einem zweistimmigen. Der einleitende enthält eine freie Durchführung der Grundweise, der zweite giebt sie als festen Gesang in der Oberstimme, der dritte, zu zwei Stimmen, ein freies Tongewebe, das durch sie als Grundge-

*) 

danke geregelt wird. In dem 4ten geht sie in den Tenor über, in gleichem Sinne; der fünfte führt sie auf eine bisher noch nicht dagewesene Art ein. Hier theilen sich Tenor und Baß in deren einzelne Zeilen. In jenem erscheint die erste, die zweite sodann, um eine Oktave tiefer, in diesem; und so nun ferner die dritte und vierte, fünfte und sechste. Wo aber auch die Melodie hier eingeführt wird, immer bleibt sie die Grundlage des ganzen Tongebäudes, denn der Baß tritt stets nur mit den ihm zugetheilten Zeilen auf, und schweigt, so lange der Tenor die seinigen hören läßt, wogegen dieser, nachdem er die beiden obern Stimmen sich zuerst gesellt hat, in fortdauernder Thätigkeit bleibt, so daß Drei- und Vierstimmiges im Wechsel einander gegenübergestellt wird.

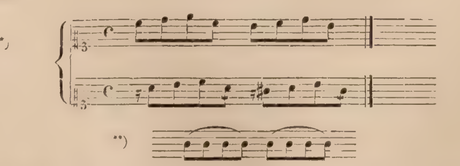
Für das Pfingstfest erscheint nur eine Melodie im 3ten Theile des Tabulaturbuches, die des Pfingsthymnus Veni creator spiritus,*) in ihrer ursprünglichen Gestalt; es werden nur drei Durchführungen von ihr gegeben, alle zu vier Stimmen. Die erste derselben ist eine freie, fugirte, in den beiden letzten erscheint die Grundmelodie zuerst im Tenor, dann im Basse als fester Gesang. An alterthümlicher Kraft und Würde übertreffen diese Sätze die meisten anderen Scheidts; die Stimmenführung ist gewandt, sie bringt zu den einzelnen Schritten der Melodie stets bedeutsame Harmonieen, und so wird diese, obgleich in einer Mittel- und in der Grundstimme eingeführt, doch immer als Dasjenige empfunden, wodurch das ganze Tongewebe geregelt und beseelt wird. Die Behandlung der Weise des Hymnus für das Dreieinigkeitsfest: **O lux beata Trinitas**, in sieben Tonsätzen, giebt zu keiner besondern Betrachtung Anlaß; es erscheinen hier nur Formen, die bereits früher dagewesen sind, und über welche zuvor schon gemachte Bemerkungen nur zu wiederholen wären.

Außer diesen Festmelodieen hat aber Scheidt auch noch die Weisen der Katechismuslieder: „Wir glauben all' an einen Gott", „Vater Unser im Himmelreich" und „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand" behandelt. Die erste ist ihm Veranlassung geworden, weniger zu strenger, tiefsinniger Durchführung, als zu einer Fülle von Coloraturen, worin die dem festen Gesange der Hauptmelodie gegenübergestellten Stimmen sich ergehen. Diesen hat er namentlich Gänge zugetheilt, die nur für Geigen angemessen sind, wie er sie denn auch an den Stellen, wo sie erscheinen sollen, „**Imitatio Violistica**" genannt hat. Ähnliches findet sich auch bei dem Chorale „Vater Unser im Himmelreich", wo die Grundmelodie selbst, in solcher Art colorirt, einmahl der Ober- und dann der Grundstimme zugetheilt wird. Im Gegensatze zu dieser modisch-zierlicheren Behandlung ist die des zuletzt genannten Abendmahlsliedes durchaus eine ernste und gehaltene, wogegen die der Melodieen: „Warum betrübst du dich mein Herz" und „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr", mehr jenen ersten gleichen.

Es läßt sich leicht voraussetzen, daß Scheidt bei seinen Behandlungen von Weisen weltlicher Lieder oder Tanzmelodieen mit dergleichen Schmuck noch freigebiger gewesen seyn werde, wie es denn auch wirklich der Fall ist; doch tritt er dort noch mit andern Zierlichkeiten hervor. So mit gebrochenen Terzen und Sextengängen, in der Art jedoch, daß sie durch zwei, in kurzem Zwischenraume einander nachtretende Stimmen gebildet werden, und auf diese Weise zugleich

*) S. Beispiel Nr. 214. 215.

Vorhalte entstehen*); so mit ähnlichen Gängen, wo gegen den geschliffenen Vortrag der erst eintretenden Stimme, die zweite nur kurz nachschlagende Töne vernehmen läßt; endlich noch mit einer andern Spielweise, auf die er einen besondern Werth legt. Es kommen nämlich hin und wieder zwei, vier oder mehre gleiche Töne bei ihm vor, durch einen darüber gesetzten Bogen verbunden; so in der 5ten Veränderung über die Weise des niederländischen Liedchens: „Ei du feiner Reuter" ꝛc. Er bemerkt darüber am Schlusse des ersten Theils: „wo die Noten, wie allhier, zusammengezogen sind**), ist solches eine besondere Art, gleichwie die Violinisten mit dem Bogenschleiffen zu machen pflegen. Wie denn solche Manier bei fürnehmen Violinisten deutscher Nation nicht ungebräuchlich, giebt auch auf gelindschlägigen Orgeln, Regalen, Clavicymbeln und Instrumenten einen recht lieblichen und anmuthigen concentum, derentwegen ich dann solche Manier mir selbsten gelieben lassen, und angewehnet". Auch über Ausführung und Registrirung der Choralsätze in den drei Theilen seines Werkes giebt der Meister am Schlusse desselben noch einigen Unterricht, wobei er aber voraussetzt, daß der Organist eine Orgel mit zwei Clavieren und Pedal habe. Den Choral, sagt er, sei er nun in den Discant oder Tenor gelegt, habe man mit einer scharfen Stimme auf dem Rückpositiv zu spielen, um ihn desto deutlicher zu vernehmen. Liege ein 2stimmiger Satz vor, und der Choral im Discant, so spiele man ihn mit der rechten Hand auf dem Oberclavier oder Werk, und mit der linken Hand die zweite Stimme auf dem Rückpositiv. In den vierstimmigen Sätzen sei der Choral, wenn im Diskant eingeführt, mit der rechten Hand auf dem Rückpositiv zu nehmen, der Alt und Tenor auf dem Oberwerke mit der linken Hand, der Baß mit dem Pedal. Liege der Choral in dem Tenor, so sei er auf dem Rückpositive mit der linken Hand zu spielen, die anderen Stimmen mit der rechten auf dem Oberwerke, der Baß auf dem Pedale. Sei die Melodie endlich dem Alte zugetheilt, so spiele man ihn auf dem Rückpositiv, den Diskant mit der Rechten auf dem Oberclavier, Baß und Tenor zugleich auf dem Pedal. Dazu müsse aber der Satz besonders eingerichtet seyn, er dürfe das kleine c nicht überschreiten, da man d selten auf dem Pedale finde. Auch dürften die Stimmen nicht zu weit von einander gelegen seyn, nur um eine Oktav, Quinte oder Terz, denn sonst könne man es mit den Füßen nicht wohl erspannen. Die schönste und bequemste Manier sei aber, den Alt auf dem Pedal zu spielen; dazu müsse 4 Fuß-Ton in diesem, acht Fuß aber für die übrigen Stimmen im Rückpositiv angenwendet werden. Er nennt alsdann die im Pedal zu ziehenden 4füßigen Stimmen: Octav-Zimmel; Gedackt-Zimmel; Cornet-Baß ꝛc., und fügt hinzu: „wenn solche 4füßige Stimmen gezogen werden, so kömpt der Alt recht in seinen Thon"***).

*) **)


***) Scheidt giebt bei dieser Gelegenheit noch eine Anweisung zu registriren, die wir hier wörtlich mittheilen: „Etliche Register oder Stimmwerk zu ziehen, wenn man einen Choral auf 2 Clavier spielen will, solchen deutlich zu vernehmen.

Wir sehen aus Allem diesem, daß bei Scheidt das Orgelspiel bereits zu einer selbständigen Kunst sich erhoben hatte. Es ging nicht dem Tonsatze für den Gesang mehr nach; dem bloßen Einrichten, höchstens mit beigefügten Coloraturen, war das Schaffen neuer, schon ursprünglich der Orgel angeeigneter Sätze nachgefolgt, bei dem nicht allein alle Mittel dieses großartigen Instruments in Anspruch genommen wurden, sondern der Spieler selbst den Wetteifer mit anderen mehr geschmeidigen und gefügigen Tonwerkzeugen nicht scheute. Ja, an einem Echo für zwei Manuale zu scharfen und linden Stimmen (ad manuale duplex forte et lene) hat Scheidt selbst den Versuch gemacht, eine Abschattung des Vortrags darzustellen, bei der freilich mehr ein greller Gegensatz, als ein liebliches Verschmelzen, der Natur des Instruments zufolge, erreicht werden konnte; ein Tonstück, dessen ganzer Werth auch lediglich in jenen Gegensätzen beruht, die nach einer kurzen, fugirten Einleitung hervortreten, und einen geschickten, besonnenen Spieler heischen, da sie einander zuletzt stets näher rücken und selbst Note um Note mit einander wechseln.

Einiges aus diesem Werke hatte sich bereits vor seinem öffentlichen Erscheinen verbreitet. Der Meister gesteht vor dem ersten Theile „dem gutherzigen musikverständigen Leser" ein, es sei nicht ohne, daß er guten Leuten mit dergleichen Veränderungen geistlicher und weltlicher Melodieen und Tanzweisen, mit Canons und dergleichen, auch wohl über Land gedient, auch hätten „viel seiner Discipel solche wider seinen Willen unter die Leute gebracht". Hier erscheine indeß Alles durchgesehen, verbessert, vermehrt, wie denn ein Jeder durch den Augenschein sich überzeugen werde. Es konnte nicht fehlen, daß eine solche Verbreitung eintrat, denn Scheidt, wie er in der Widmung des zweiten Theiles bemerkt, wurde von vielen Seiten um Unterricht, selbst brieflichen angegangen, konnte aber diesen Anforderungen, durch sein Hofamt als Capellmeister, und die Pflichten, die es ihm auferlegte, verhindert nicht genügen, sandte daher Übungsstücke, die Einer dem Andern mittheilte, und die so einem größeren Kreise bald angehörten. So hielt er es denn am besten, durch öffentliche Herausgabe sie allgemein nutzbar zu machen, und wird jenem „Bringen unter die Leute", das zugleich seinen Ruhm gründete und ausbreitete, kaum ernstlich gezürnt haben. Den ersten Theil der Tabulatur widmete er zwei fürstlichen regierenden Herren, seinen Gönnern: dem Churfürsten Johann Georg dem Ersten von Sachsen, und dem Markgrafen Christian von Brandenburg-Baireuth, drittem Sohne des Churfürsten Johann Georg

---

Im Werk.
Grob Gedackt, 8 Fuß Ton.
Klein Gedackt, 4 Fuß Ton.
Diese beide zusammen.
Oder Principal allein von 8 Fuß Ton, und andere Stimmen mehr, nach eines jeden gefallen.
Im Rückpositif scharffe Stimmen,
den Choral deutlich zu vernehmen.
Quinta dehn oder Gedackt 8 Fuß Ton, Klein Gedackt oder Principal, 4 Fuß Ton, Mixtur oder Zimmel oder super octav, diese Stimmen zusammen, oder andere nach eines jeden gefallen.
Im Pedal, den Choral deutlich zu vernehmen.
Untersatz 16 Fuß Ton. Posaunen Baß 8 oder 16 Fuß Ton. Dulcian-Baß 8 oder 16 Fuß, Schalmei, Trommete, Baur Flöte, Cornet, und andere, welche in kleinen und großen Orgeln genugsam zu finden. Welches ich jedoch nur allen denen zu gefallen will gesaget haben, welche solcher Manier noch nicht kundig, und gleichwohl Beliebung daran haben möchten, andern fürnemen und verstendigen Organisten aber solches nach ihrem Humor zu dirigiren heimgestellt seyn lassen. Vale."

von Brandenburg, und Schwiegersohne Herzogs Albrecht Friedrich von Preußen. Der zweite Theil ist Bürgermeistern und Rath der Städte Nürnberg, Danzig und Leipzig zugeeignet, der dritte denen der Städte Lübeck, Hamburg und Lüneburg; aus diesen Zuschriften ist, außer dem schon Angeführten, nichts, weder für den Meister noch sein Werk Wichtiges zu entnehmen.

So schätzbar nun auch dieses Werk ist für die Kenntniß der Ausbildung des Orgelspiels und dessen Anwendung zum Schmucke des Gottesdienstes, so vermissen wir dabei doch Eines, und ein eben für den evangelischen Gottesdienst besonders Wichtiges; eine Belehrung über die damahlige Art der Begleitung des allgemeinen Kirchengesanges durch die Orgel. Daß diese dazu wohl erst in den letzten Jahren des sechzehnten, wo nicht in den ersten des folgenden Jahrhunderts gebraucht worden sei, haben wir bereits früher zu zeigen gesucht, und dürfen hier nur darauf verweisen. Eben so wissen wir, daß um 1637 spätestens der Gebrauch der Orgel zu diesem Zwecke bereits allgemein geworden war; denn als in diesem Jahre Siegmund Theophilus Stade, Organist der Lorenzer Kirche zu Nürnberg, Hans Leo Haßlers erneuerte, und durch ihn vermehrte Choralsätze seinen dortigen Amtsgenossen zueignete, nennt er diese ausdrücklich diejenigen, „welche durch die Orgel die Gemeine bei rechter Melodie, Höhe und Tiefe zusammenhalten." Auch wohl schon um 1624, wo Scheidts Tabulaturbuch erschien, mag man viele Organisten so haben nennen dürfen. Auf die Ausbildung ihres Spieles hatte schon Eccards Choralsatz ohne Zweifel wesentlich gewirkt, da der bisherige ganz einfache, für die biegsame Menschenstimme berechnete, der Orgel als leitendem Instrumente nicht angemessen war, jener in seiner größern Mannichfaltigkeit aber den Organisten den Weg zeigte, von den Kräften ihres Tonwerkzeugs, wenn auch zunächst dem Gesange nachgehend, den rechten Gebrauch zu machen, wie auch dieses früher bereits angedeutet ist. Aber wahrscheinlich war das Spiel der Organisten jener Zeit ein den Bedürfnissen ihrer Gemeine frei angepaßtes, und wenn sie auch die gangbarsten Melodieen zum Gebrauch bei dem Gottesdienste sich werden mehrstimmig aufgezeichnet haben, so hat doch, meines Wissens, keiner von ihnen davon etwas öffentlich gemacht. Dieses ist, soviel ich finden konnte, zuerst durch Scheidt geschehen, und wir verweilen deshalb noch bei einem zweiten von ihm herausgegebenen Orgelbuche, das uns Tonsätze von einer solchen Bestimmung mittheilt.

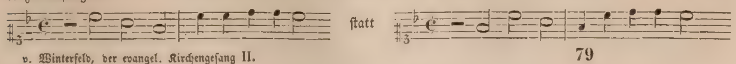
Es erschien zu Görlitz im Drucke Martin Herrmanns um 1650, und führt den Titel: Tabulaturbuch hundert geistlicher Lieder und Psalmen Herrn Doctoris Martini Lutheri, und anderer gottseeliger Männer, für die Herren Organisten, mit der Christlichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel, desgleichen auch zu Hause, zu spielen und zu singen. Auf alle Fest und Sonntage durchs gantze Jahr. Mit 4 Stimmen componirt von Samuel Scheidt, C". Zufolge der Widmung dieses Buches an Bürgermeister und Rath zu Görlitz „geben zu Hall in Sachsen am Sonntage Cantate im Jahre nach unsers Erlösers Geburt 1649" hat der Meister die von ihm herausgegebenen Gesänge zu 4 Stimmen „mit solchen Bässen und Mittel-Partheyen, etliche mehr als einmahl, dergestalt componirt, als weder von Andern, deren Arbeiten er zur Hand gehabt, noch von ihm selbsten vorher geschehen, solche Composition auch, wie andere mehr, vor vielen Jahren in die Noten gebracht"; und bietet sie nun in dieser Gestalt den Organisten und Musikliebhabern, „welche sie leichtlich in die gewöhnliche Tabulatur absetzen, und sowohl in der Kirche als zu Hause, spielen und musiciren könnten rc. Es ist außer Zweifel, sowohl nach diesen Worten, als der Beschaffenheit dieser Tonsätze zufolge, daß sie zunächst für das Orgelspiel, und zwar in der Kirche, bestimmt gewesen sind; denn um für den mehr-

stimmigen Gesang brauchbar seyn zu können, müßten die begleitenden Stimmen der meisten erst besonders eingerichtet werden, wenn nicht überhaupt das „zu spielen und zu singen" der Aufschrift des Buches nur von dem einstimmigen Gesange in der Kirche und im Hause, und nicht von vierstimmigem verstanden werden muß. Der Melodieen sind, wie der Titel bemerkt, hundert, der Tonsätze aber 112, denn 10 Melodieen sind zweimahl *), eine, die des Liedes „Warum betrübst du dich mein Herz" sogar dreimahl gesetzt, das letztemahl unter Versetzung der Weise aus der weichen in die harte Tonart. Die Mehrzahl dieser Melodieen stammt aus dem 16ten Jahrhundert, nur wenige gehören dem siebzehnten an, als: „Auf meinen lieben Gott; Ach Gott und Herr; Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht; O Jesu Christ, du höchstes Gut; O großer Gott von Macht"; endlich: „O Jesulein süß, o Jesulein mild"**); eine Melodie, die mir zuerst hier begegnete, und später mit dem Liede „O heiliger Geist, o heiliger Gott" erscheinend, von neuern Choralbüchern einem Organisten Rammold in Plauen zugeschrieben zu werden pflegt; und „Was Gott thut, das ist wohlgethan", nämlich die Weise des so beginnenden älteren, nicht des Rodigastschen Liedes. Alle diese Sätze haben lebhaft bewegte Mittel- und Grundstimmen, doch ohne daß diese in ihren melodischen Wendungen aus der Hauptstimme geschöpft wären; sie erscheinen orgelgerecht, weil lange forthallende Töne, wenn nicht zugleich getragen, nur durch belebten Wechsel der Harmonie erfreulich werden können; und wird die durchaus einfach gehaltene, unverzierte Grundmelodie, nach des Meisters Anweisung mit scharfen Stimmen gespielt, so macht sie sich gegen die übrigen hinlänglich geltend, und giebt der Gemeine Gelegenheit, sich mit ihrem Gesange an sie zu lehnen. Fortleitende Zwischenharmonieen fehlen, jede Zeile macht einen Abschnitt, bei welchem, wie es scheint, die linderen Töne der Mittelstimmen und des Basses werden fortgeklungen seyn bis zum Wiedereintritt der schärferen der Melodie, einem deshalb um so merklichern Zeichen für die Gemeine, mit dem Gesange fortzufahren. Bei Singweisen, deren Aufgesang gleichbetonte Stollen hat, erscheint, wenn die zuvor dagewesenen Melodiezeilen wiederkehren, jederzeit eine neue Harmonie; vollkommen zweckmäßig, da die Orgel außer Stand ist, durch veränderten Vortrag die Wiederholung zu beleben. Wenige Abweichungen von der gewöhnlichen Singart finden sich bei den Melodieen selber***), auch ist den meisten ihre eigenthümliche rhythmische Ausgestaltung geblieben, und nur zuweilen vermis-

*) Die Melodieen der Lieder:
1) Christe der du bist Tag und Licht ꝛc.
2) Christ lag in Todesbanden ꝛc.
3) Gelobet seyst du Jesus Christ ꝛc.
4) Jesus Christus unser Heiland, der den Tod ꝛc.
5) „ „ „ der von uns ꝛc.
6) Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ ꝛc.
7) Nun komm der Heiden Heiland ꝛc.
8) O Jesulein süß ꝛc.
9) O Jesu Christ du höchstes Gut ꝛc.
10) Vom Himmel hoch ꝛc.

**) S. Beispiel Nr. 218.

***) Eine der auffallendsten kömmt bei der Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" vor. Hier heißt es zu Anfange:



sen wir sie; so bei der Weise: Herr Christ, der einig' Gotts Sohn", wo sie in der vorletzten Zeile allein beibehalten ist. Die mixolydische und phrygische Tonart, wenn auch noch erkennbar, erscheinen bei ihrer harmonischen Behandlung weniger in ursprünglicher Reinheit und Kraft als in der, 16 Jahre zuvor herausgegebenen Tabulatura nova. Die Weise: „Da Jesus an dem Kreuze stund"*), ist hier, wie dort, zumahl in der Grundstimme, durch auf- und absteigende chromatische Gänge geschmückt, und zeigt, gleich am Ende der ersten Zeile, in der Ober- und Unterstimme den abfallenden und aufsteigenden phrygischen Tonschluß nach H, einen ungewöhnlichen, während der so bezeichnende nach C, der großen Unterterz des Grundtons, zu welchem die Melodie zweimahl Gelegenheit giebt, nicht angewendet ist. Eben so tritt in der Behandlung der mixolydischen Weise des Abendmahlsliedes „Gott sei gelobet und gebenedeiet" in der Harmonie die Beziehung zu der Oberquarte des Grundtons — hier wiederum C, — nirgend entschieden hervor, ja, wo sie durch die Melodie auf das Bestimmteste gegeben ist, dient die Harmonie eher dazu, sie zu verhüllen. An diesen Zügen thut in Scheidt der Setzer des Übergangszeitraums aus der altkirchlichen Weise in die neue sich kund; ein tüchtiger, in seinen Harmonieen immer noch ernster und würdiger Meister, der jedoch nicht mehr in der Anschauung des Tonreiches lebt, dem wir die eigenthümlichsten und kräftigsten Werke seiner Vorgänger verdanken.

Der Meister, mit dem wir uns bisher beschäftigten, zeigt uns die Beschaffenheit der Orgelkunst um die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. An einem zweiten gedenken wir nun zu zeigen, wie es sich damit in den späteren Jahren dieses Zeitraums verhalten habe. Dieser, **Johann Pachelbel**, wurde kaum ein Jahr vor Scheidts Tode, am ersten September 1653, zu Nürnberg geboren. Er zeigte schon frühe Sinn und Anlage, wie für alles Wissenswürdige überhaupt, so insbesondere für die Tonkunst. Seine Eltern übergaben ihn deswegen dem Unterrichte Heinrich Schwemmers, damahls Schulcollegen an St. Sebald, eines der vorzüglichsten Schüler Erasmus Kindermanns, und ließen ihn die Lorenzer Hauptschule besuchen, wo seine Fähigkeiten unter Leitung des Rektor Größmann sich erfreulich ausbildeten. Er besuchte darauf die Universität Altorf, dort zugleich den Organistendienst versehend; begab sich dann nach Regensburg, wo er wegen seiner vorzüglichen Gaben und des hohen Grades ihrer Ausbildung als Mitglied des poetischen Gymnasiums über die gewohnte Zahl der Alumnen aufgenommen wurde, und verweilte daselbst drei Jahre, den Wissenschaften so wie der Tonkunst mit gewohntem Fleiße obliegend. Nach dieser Zeit widmete er sich der Tonkunst als seinem Lebensberufe. Er bekleidete zu Wien drei Jahre lang, bis 1675 — also seit seinem neunzehnten Lebensjahre bis zum 21sten — das Amt eines Gehülfen und Stellvertreters des berühmten Organisten an der Hauptkirche zu St. Stephan, Johann Caspar Kerl; wurde dann als Hoforganist nach Eisenach berufen; 1678 als Organist an die Predigerkirche zu Erfurt, woselbst er 12 Jahre blieb, bis er, um 1690, auf vortheilhafte Anerbietungen für einen gleichen Dienst zu Stuttgart einging. Von dort wurde er durch die Franzosen vertrieben, man übertrug ihm jedoch bald wieder — am 8. November 1692 — das Organistenamt an der Hauptkirche zu Gotha, dem er bis zum Jahre 1695 vorstand, einen Ruf nach Oxford, und die Wiederanstellung zu Stuttgart ausschlagend. Um jenes Jahr wurde durch den Tod Georg Caspar Weckers der Organistendienst zu St. Sebald in Nürnberg erledigt, und Pachelbel zog nun mit Freuden zurück in

---

*) S. Beispiel Nr. 217.

seine geliebte Vaterstadt, nachdem er eine Reihe von Jahren, meist in Thüringen, thätig gewesen war, und seinen Ruf als Künstler begründet hatte. Nach elfjährigem Wirken daselbst schied er aus dem Leben, Mittwochs den 3. März 1706, unter leisem Singen seines Lieblingsliedes „Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht", wie Mattheson erzählt, in dem noch kräftigen Alter von 52 Jahren, sechs Monaten und einem Tage. Noch am Tage vor seinem Ende genoß er die Freude, seinem ältesten Sohne Wilhelm Hieronymus Pachelbel die Organistenstelle an der St. Jacobskirche übertragen zu sehen. Er hinterließ eine Wittwe, geborne Trummert, Tochter eines Kupferschmidts zu Erfurt, mit welcher er seit 1684, (22 Jahre) in zweiter Ehe gelebt, und 7 mit ihr erzeugte Kinder, 5 Söhne und 2 Töchter, von deren ältester Mattheson (Ehrenpforte S. 249) bemerkt, sie sei „eine sonderbar künstliche Jungfer gewesen, auf welche er ein Ansehnliches mit aller Lust gewandt, und die ihn mit ihren seltenen Wissenschaften und Kunststücken sehr ergötzt habe" wodurch wir über die Art ihrer Vorzüge wenig erfahren. Sein zuvor genannter ältester Sohn hat als Organist und Tonsetzer sich rühmlichst bekannt gemacht.

Johann Pachelbel gehört zu den vorzüglichsten Organisten seiner Zeit, er war aber auch ein mit Recht hochgeschätzter Tonsetzer, namentlich für geistlichen Gesang. Hier nun mögen wir uns an dasjenige erinnern, was wir, bei Gelegenheit der Feuerleinschen Ausgabe des Nürnberger Gesangbuches (1690) als Vermuthung aufstellten; daß er nämlich Sänger der Weise des schönen Trostliedes sei: „Was Gott thut, das ist wohlgethan". Schon damahls bemerkten wir, daß er um 1678, dem Jahre der Entstehung dieses Liedes, sich in Thüringen befunden habe; es war, wie wir nun eben erfuhren, das Jahr, wo er Eisenach verließ, um sein neues Amt in Erfurt anzutreten. Während der Dauer dieses Dienstes erschien jenes Lied, noch mit keiner eignen Melodie versehen, zu Anspach in einem dort neu herausgegebenen Gesangbuche (1684), während wir es bis dahin noch in keinem Thüringischen antreffen. Seine früheste Verbreitung in einer zum Burggrafthum Nürnberg gehörenden Landschaft deutet auf einen aus jenen Gegenden Herstammenden, als Urheber derselben, und dadurch wieder auf unseren Meister, um so mehr, da wir ihn zu dem Liede und seiner Melodie in nahem Verhältniß finden; ja, ohne Zwang dürfen wir einen Zusammenhang ahnen zwischen dem Inhalte jenes und dem Beginne eines neuen Lebensberufes für ihn, eben um die Zeit, wo das Lied entstanden seyn soll. Er verließ nämlich seine bisherigen Verhältnisse zu Eisenach, weil damahls durch einen Trauerfall — den Tod Herzogs Bernhard von Sachsen Jena — die Tonkunst dort darniederlag; der Ruf nach Erfurt, wo er einer erfolgreichen Thätigkeit entgegensah, durfte ihm wohl als eine höhere Fügung erscheinen, und er um so lieber und überzeugter ihm folgen, als der Inhalt jenes erst kürzlich in seiner Nähe gedichteten Liedes ihm in frischem Andenken seyn mochte. Ob er nun damahls auch die Weise desselben schon erfunden habe, muß freilich unentschieden bleiben, es möchte indeß darum zu bezweifeln seyn, weil das Onolzbachsche Gesangbuch von 1684, obgleich es keine Melodieen giebt, doch bei unserm Liede nicht einmahl bemerkt, daß es nach seiner eigenen Weise zu singen sei, sondern es ohne alle Bezeichnung läßt; woraus zugleich die Muthmaaßung entsteht, es habe damahls überhaupt noch keine für dasselbe besonders erfundene Melodie gehabt, sondern sei einer vorhandenen durch Gastorius, für den es gedichtet worden, anbequemt gewesen und diese entlehnte habe die Grundlage von dessen Tonsatze gebildet. Dieses Alles vorausgesetzt, so möchte die Entstehung unserer Singweise zwischen 1684 und 1690 zu setzen seyn, dem Zeitpunkte von dem Erscheinen des Liedes in dem Onolzbachischen Gesangbuche, und seiner Aufnahme mit jener in dem Anhange des Nürnberger von 1690.

Der gewichtigste Grund für die Urheberschaft unsers Meisters bleibt aber sein ausgeführter, alle Strophen des Liedes umfassender Tonsatz über jene Melodie, ein Tonsatz, aus dem ein so inniges Verständniß derselben, ein so tiefes Durchdrungenseyn von dem Inhalte des Liedes hervorleuchtet, daß man sich bewogen finden muß, auch die Grundlage desselben für seine Erfindung zu halten. Dazu kommt noch, daß die Tonsetzer jener Tage höchst selten fremde, von Zeitgenossen herrührende Singweisen mit so großer Ausführlichkeit behandelten, sondern meist ältere, für kontrapunktische Durchführung überhaupt mehr geeignete vorzogen, wenn sie ihre Kunst zeigen wollten; falls sie aber neuere wählten, doch immer nur solche, die, wenn auch zu ihrer Zeit entstanden, doch schon eine Weile in der Kirche heimisch geworden waren, wo sie aber dann — wie M. Prätorius in Behandlung der Weisen: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" — mehr nach Mannichfaltigkeit der bei ihren Sätzen musikalisch mitwirkenden Kräfte, und glänzender, durch sie zu erreichender Wirkung strebten, als nach tonkünstlerischer Entfaltung des in dem Liede und dessen Melodie waltenden Geistes, wie es Pachelbel hier auf eine Weise gethan hat, die auf ein näheres Verhältniß zu beiden, namentlich der letzten, schließen läßt.

Dieser Tonsatz *) ist für einen vierstimmigen Chor und sechs begleitende Instrumente, — zwei Geigen, zwei Violen, Fagott und Baß — eingerichtet; doch geht das Fagott mit dem Basse meist im Einklange fort. Eine fünfstimmige Einleitung, Sonata genannt, eröfnet das Ganze, fünfstimmig, weil (wie eben gesagt) zwei der mitwirkenden 6 Instrumente nur als eine wesentlich thätige Stimme betrachtet werden können. Sie ist im Sinne der Melodie erfunden, doch ohne besondere Beziehung auf dieselbe, noch bestimmten Wendungen derselben anklingend. Ihr folgt nun die erste Strophe. Die Melodie wird von der Oberstimme allein zu einer sanften, gebundenen Begleitung zweier Violen, und des Basses (mit Ausschluß des Fagotts) vorgetragen. Wir finden uns durch diesen Gesang unmittelbar eingeführt in die Stimmung des ganzen Liedes; die hellen Klänge der Singstimme, die ohne Anschluß eines Instrumentes frei über der Begleitung schwebt, während diese durch die tieferen Instrumente ihr einen dunkleren Grund unterlegt, giebt völlig das Bild eines in frommer Ergebung gefaßten, in ihr seeligen Frieden genießenden Gemüthes. Kurze Zwischenspiele, nach den je zwei und zwei Zeilen des Aufgesanges, ein längeres hinter demselben, das den Abgesang durch Anklänge der folgenden Melodiezeilen einleitet, geben anmuthig vermittelnde Glieder. Nach Wiederholung der Anfangssonate schließt sich nun die zweite Strophe an; ein zweistimmiger Gesang zwischen Alt und Tenor, von dem Instrumentalbasse begleitet; ganz freie Nachahmungen, ohne Beziehung auf die Melodie, die höchstens dann und wann durch ihre rhythmischen Verhältnisse anklingt. Mit kräftiger Zuversicht schließt die dritte Strophe sogleich sich an, die Melodie erscheint in vierstimmigem, von allen Instrumenten begleitetem Gesange zu den ersten beiden Zeilen

Was Gott thut, das ist wohlgethan,
Er wird mich wohl bedenken ꝛc.

Mit den beiden folgenden tritt ein dreistimmiger Satz für die oberen Stimmen hervor, wiederum in freier Nachahmung sich ergehend gleich dem zweistimmigen der vorhergegangenen Strophe, ohne andere Begleitung als die des Instrumentalbasses; erst der Abgesang führt die Grundmelodie zurück, die Vier=

*) S. die Beispiele Nr. 219. a. b. c.

stimmigkeit, die begleitenden Instrumente; doch schaltet der Meister frei, meist figurirend mit der Singweise. Auch die vierte Strophe schließt sich nun ohne Unterbrechung an. Sie ist dem Basse zugetheilt, der hier zugleich die Hauptstimme und die Grundlage des Harmoniegebäudes darstellt. Glaubensfroh, freudig bewegt, läßt er die Worte hören

Was Gott thut, das ist wohlgethan,
Er ist mein Licht, mein Leben,

und über seinem Gesange baut sich in fünfstimmigem Instrumentenspiel nun die Melodie auf, in stets neuer Beziehung, und immer gleich bedeutsam wiederkehrend. Am Schlusse dieses Satzes ist eine 2te Wiederholung der Anfangssonate vorgeschrieben, die hier zum letztenmahle gehört wird. Nach ihrem Schlusse vernehmen wir in vollem Gesange aller Stimmen, dem sich alle Instrumente vereinen, die 5te Strophe:

Was Gott thut, das ist wohlgethan,
muß ich den Kelch gleich schmecken,
der bitter ist nach meinem Wahn,
laß ich mich doch nicht schrecken.

Hier bilden die Instrumente keine selbständige Begleitung, sie schließen sich dem Gesange lediglich an, so daß dieser Satz, seinem Wesen nach, nur ein 4stimmiger ist. Die unteren Stimmen, von der tiefsten beginnend, und nach der Höhe zu in freier Nachahmung sich aufbauend, ergehen sich in kräftigem, muthig fortschreitendem Gesange; so stellt sich eine kurze Einleitung zusammen, und erst wenn diese dreistimmig geworden, läßt die Oberstimme den Choral, als festen Gesang, in langen getragenen Tönen hören, während die andern das begonnene Gewebe in gleichem Sinne als Anfangs, fortspinnen. Nach den ersten beiden Zeilen des Aufgesanges erfolgt ein Abschluß, und eine gleiche Betonung kehrt zu der dritten und vierten wieder. Hinter diesen aber setzt das Stimmgewebe sich fort, den Abgesang einzuleiten, dessen erster Melodiezeile, nur geschmückt und lebhafter bewegt, das Motiv des Wechselspieles der tieferen Stimmen anklingt. Ist nun die Oberstimme mit der einfachen Melodie des Liedes in dieses eingetreten, so fährt sie mit derselben stätig fort, ohne Unterbrechung, bis an das Ende derselben; dann verstummt sie, zwei Takte vor dem Schlusse des Satzes, und wir vermuthen nach der Wendung welche die drei begleitenden Stimmen zu ihrem letzten Tone nehmen, daß nun ein halber Schluß auf der Oberquarte (Unterquinte) des Grundtones (G) eintreten werde. Aber wir täuschen uns; diese drei Stimmen erheben sich, nun allein fortklingend, dennoch zu einem vollen Schlusse, mit den Worten

da weichen alle Schmerzen,

der eben hier von besonderer Wirkung ist. Denn wird durch einen halben Schluß eine feierlich-ernste Stimmung, wie sie bei ruhiger Ergebung waltet, ausgedrückt, so leuchtet in dem Aufschwunge den die Stimmen nun dennoch zu einem vollen hin nehmen, das Gefühl der Heilung hervor, der Befreiung von dem Schmerze, das Bewußtseyn einer neuen Erfrischung und Erstarkung des Lebens. Es ist wie ein Seegen der über den verstummten Dulder ausgesprochen wird, kräftigend, erhebend; wie denn diese Auffassung ein rechtes Zeugniß davon ablegt, daß der Meister das Lied nicht allein gelesen und gesungen, sondern seinen Inhalt auch an sich erlebt habe. In der sechsten und letzten Strophe des Liedes erscheinen die Stimmen und Instrumente wiederum vereint, diese letzten meist selbständig; sie tragen im Vereine die ersten beiden Zeilen der Melodie vor, rascher bewegt als im vorhergehenden Satze, und

auch die 3te und 4te kehren dann in gleicher Art wieder, eingeleitet durch einen kurzen Zwischensatz, einen Wechselgesang der Ober= und der Grundstimme. Ein ähnlicher Zwischensatz für die drei oberen Stimmen, denen alsdann der Baß, von zwei Geigen begleitet, folgt, geht dem Abgesange voran. In diesem erscheinen nun alle in der Reihe von Tonsätzen, die wir eben betrachtet, mitwirkenden Kräfte in möglichst selbständiger Thätigkeit; sie bilden eine Kette freier Nachahmungen stätig festgehaltener, der Grundmelodie anklingender Motive, in frischer Beweglichkeit eilt das Ganze seinem Schlusse zu. Es ist zu bedauern, daß diesem treflichen Werke unsers Meisters die Angabe des Jahres fehlt, wann es entstanden ist, denn sie würde vielleicht dazu dienen können, unsere Vermuthung, daß er Urheber auch der von ihm mit so vieler Liebe behandelten Singweise gewesen, näher zu begründen. Daß seine Urheberschaft nicht eine bestimmt feststehende Thatsache sei, müssen wir nachgeben, allein der Annahme derselben steht ein hoher Grad der Wahrscheinlichkeit zur Seite, kaum ein minderer als der, durch welchen wir früher bewogen wurden, Hans Kugelmann für den Sänger der Weise: „Nun lob' mein' Seel' den Herren" zu halten. Es kommt aber hier noch dazu, daß Pachelbel in seinen nach allen ihren Theilen, der Erfindung wie Ausführung, ihm zugehörigen Gesängen durchaus als melodisch und sangbar sich erweis't. Es sind uns handschriftlich noch viele von ihm herrührende geistliche Gesänge, bis zu acht Stimmen, sowohl für kirchlichen Gebrauch bestimmte, als für besondere Gelegenheiten erfundene aufbehalten, die uns alle ein Gleiches bezeugen. Das Erhabene, Kräftige gelingt ihm eben sowohl als das Zarte und Heitere, und durch alle seine Hervorbringungen geht ein Geist des Wohlwollens, ein Liebreiches, worin wohl zu großem Theile die Anziehungskraft liegt, die sie auf jedes unbefangene Gemüth üben. Dieser Geist thut sich auch in der Wahl seiner Texte kund, deren mancher wohl von ihm selber herrühren mag. Wir besitzen unter andern von ihm drei Lieder für ein Hochzeitfest; sie stehen zusammen auf einem Blatte, darum halten wir sie auch für zusammengehörend, was wir freilich nur aus inneren Gründen zu rechtfertigen vermögen, da nähere Thatsachen darüber nicht bekannt sind. Es sind durchaus liedhafte Sätze, zwei für reinen vierstimmigen Gesang, der letzte für eine Tenorstimme, mit Begleitung zweier Geigen und des Basses. Der erste hat sich Paul Gerhards schönes Hochzeitlied als Aufgabe gestellt:

Voller Wunder, voller Kunst*),
Voller Weisheit, voller Kraft,
Voller Hulden, Gnad' und Gunst,
Voller Labsal, Trost und Saft,
Voller Wunder, sag ich noch
Ist der keuschen Liebe Joch!

In dem 2ten werden die ehelich Verbundenen heiter angeredet:

Wohl Euch, die Ihr in Gott verliebt,**)
und dann erst gegen Euch gewesen!
Der ists, der Euch zusammengiebt,
Der, daß das schöne Band vollkommen mög' genesen,

*) S. Beispiel Nr. 220.
**) S. Beispiel Nr. 221.

Weil aller guten Dinge drei
Sich selbst gesellt Euch Beiden bei.

Bei dem dritten haben wir uns die Neuvermählten an der Hochzeittafel zu denken, von Freunden und Verwandten umgeben, den Geistlichen ihnen gegenüber, der, das Glas emporhebend, sie zu festlicher Heiterkeit auffordert:

Auf, werthe Gäst! heut muntert Euch**)
ein Priester auf zur Freude,
die ihm sein hoher Priester selbst
und Euch erlaubet heute!
Ihr sollt an diesem Hochzeitfest
ergötzen Eure Sinnen,
denn Jesus war zu Cana selbst
bei Gästen mitten innen!

Jede der Melodieen dieser drei Lieder trifft nun die Stimmung, den Ton, der darin vorherrscht, so vollkommen, als man es nur wünschen mag. Die des ersten ist gefühlvoll, innig gefaßt, die des zweiten, mit herzlicher Ansprache beginnend, läßt die letzten beiden Zeilen heiter scherzend enden; die des dritten schlägt den Ton kräftiger Fröhlichkeit zuversichtlich an. Und eben so wohlthuend, wie wir dadurch uns angeregt fühlen, wirkt die Melodie des Rodigastschen Trostliedes auf uns; ohne eben kirchlich zu seyn, spricht sie so wahrhaft aus, was in demselben lebt, daß sie sogleich in dessen Kreis uns hineinzieht; es weht in ihr ein Geist des Friedens wie in jenen, ein so innig verwandter, daß, wenn wir nun noch erwägen, wie heimisch der Tonkünstler sich in ihr bewegt, der bei fünfmahliger Behandlung ihr stets wieder ein Neues abzugewinnen weiß, das nicht auf bloßer Berechnung allein beruht, wir kaum umhin können, ihn in das nächste Verhältniß mit derselben zu bringen.

Wir haben uns lange bei diesem einen Gegenstande aufgehalten, ja wir haben uns dadurch von unserer Hauptaufgabe entfernt; allein er war auch erheblich genug, um eine solche Abschweifung zu rechtfertigen. Pachelbel gehört zu den Orgelmeistern, deren Spiel mehr durch ihre glückliche Begabung für den Gesang geregelt wird, als zu den allerdings viel häufigeren, bei welchen der Sangmeister unter der Obmacht des Orgelkünstlers steht; schon deshalb war die Gelegenheit nicht zu versäumen, auch in jener andern Beziehung uns mit ihm zu beschäftigen, und, da wir es vermochten, eine Stelle unter den Sängern evangelischer Kirchenweisen für ihn in Anspruch zu nehmen. An seinen mehrstimmigen Sätzen für Gesang, zumahl den zweichörigen, haben wir ein Gleiches zu rühmen, wie an den eben besprochenen Liedern. Leicht und frisch strömen sie dahin, und dabei würdig und kirchenhaft; wo beide Chöre zu achtstimmigem Gesange sich vereinen, erkennt man den in guter, alter Schule gebildeten Meister, denn eine jede Stimme hat dann, ohne allen Zwang, ihren selbständigen Fortschritt, selbst wo die Bässe, dem Wesentlichen nach, eine gleiche Grundlage bilden; er erreicht Beides durch Gegenbewegung, welche einen Wechsel von Einklängen und Octaven hervorbringt, der keinen der zusammenwirkenden Chöre ohne genügende, die Wirkung sichernde Grundstimme läßt. Auch weiß er die

*) S. Beispiel Nr. 222.

höheren und tieferen Stimmen der gegenüberstehenden Chöre an geeigneter Stelle zu mehrstimmigen Sätzen in einander spielen zu lassen, während die übrigen schweigen, und die anmuthendste Mannichfaltigkeit dadurch zu erreichen.

Wir kehren nunmehr zu ihm, als geschätztem Orgelmeister zurück, und betrachten seine Werke in steter Beziehung zu denen seines berühmten Vorgängers in Norddeutschland, mit denen wir uns zuvor beschäftigten. Eine willkommene Gelegenheit zur Vergleichung bieten uns die von Beiden gesetzten achtfachen Magnificat; allein, welche große Verschiedenheit tritt hier zwischen Beiden hervor! Die Magnificat Samuel Scheidts sind durchweg auf die alten kirchlichen Intonationen gearbeitet, und wie wir gesehen, da, wo das Psalmodiren dieses ältesten christlichen Lobgesanges bei dem Abendgottesdienste in der evangelischen Kirche noch beibehalten war, zum Gebrauche dabei wohl geeignet. Bei Pachelbels findet weder das erste statt, noch sind sie für den letztgedachten Zweck irgend brauchbar*). Keines von ihnen bezieht sich auf eine kirchliche Intonation, sei es als fester Gesang oder bewegender Grundgedanke. Höchstens könnte man voraussetzen, daß die, in jenen Intonationen doch immer nur unvollkommen dargestellten Kirchentonarten in diesen Sätzen vorherrschen sollten, doch findet man auch in dieser Annahme sich getäuscht. Es sind zwei Reihen von je acht gleichartigen Sätzen (in den acht Tönen) die uns hier vorliegen. In beiden hat der erste Ton den Grundklang D mit kleiner Terz, ohne Vorzeichnung eines b, doch wird dasselbe im Laufe des Ganzen fast durchgängig besonders vorgeschrieben; der 2te hat den Grundklang G mit vorgezeichneter kleiner Terz, und eben so der siebente; allein weder in ihrer Tonleiter, noch in Behandlung der Säze, die unter der einen und der anderen Zahl stehen, ist irgend eine erhebliche Verschiedenheit wahrzunehmen. Der 3te und 8te Ton haben beide den Grundklang G mit großer Terz: in der zweiten Reihe ist den unter 8 zusammenfaßten Sätzen sogar noch das fis vorgezeichnet; in allen aber ist die Behandlung von der unseres G dur in keiner Art unterschieden. Der fünfte und sechste stellen vollkommen unser F dur vor; nur der 4te, auf E mit kleiner Terz gegründet, zeigt durch die halben Tonschlüsse, die in beiden Reihen bei den ihm zuge-

*) Diese Magnificat, so wie die meisten der später zu erwähnenden Orgelsätze Pachelbels sind von Franz Commer herausgegeben, unter dem Titel: Sammlung der besten Meisterwerke des 17ten und 18ten Jahrhunderts für die Orgel ꝛc. Berlin bei Moritz Westphal. Man findet sie dort unter Nr. 56 bis 121, und zwar die Magnificat der ersten Reihe:

1.	Ton.	56 — 59.
2	=	60 — 63
3	=	64 — 67
4	=	68 — 72
5	=	73 — 76
6	=	77 — 80
7	=	81 — 84
8	=	85 — 88

Die Magnificat der zweiten Reihe:

1.	Ton.	89 — 92.
2	=	93 — 96
3	=	97 —101
4	=	102 —105
5	=	106 —109
6	=	110 —113
7	=	114 —117
8	=	118 —121

theilten Sätzen vorwalten, eine Annäherung an das Phrygische. Wir haben also hier nur eine Tonart, die einer kirchlichen bedingterweise anklingt, sonst erscheinen nur D moll, G moll, F dur, G dur, ohne irgendwie das Gepräge jener kirchlichen Grundformen zu tragen. Die Bezeichnung als Magnificat, die Angabe der acht Intonationen, erscheinen demnach ganz willkührlich, und man dürfte höchstens annehmen daß diese Sätze damit, als zu Nachspielen am Schlusse des Nachmittagsgottesdienstes geeignet, haben empfohlen werden sollen. Die unter eine gemeinsame Tonart zusammengestellten haben übrigens nur in dieser eine Beziehung zu einander, denn ein jeder hat sein ihm eigenes, kaum den übrigen anklingendes Motiv. Nur wenige dieser Sätze sind 4stimmig, die meisten nur zu drei, einige auch zu zwei Stimmen; selbst in den 4stimmigen findet man zumeist nur in drei Stimmen die selbständige Fortführung beobachtet, die vierte erscheint nur als ausfüllende, und selten zeigt sich davon eine Ausnahme. Was man hier nicht zu suchen habe, sei mit diesen einleitenden Bemerkungen angedeutet; nehmen wir nun diese Sätze wie sie sich geben, abgesehen von irreführenden Namen und Zeichen, so werden wir uns an ihnen erfreuen können. Sie sind alle, keinen ausgenommen, freie Fugetten, ohne Anspruch auf künstlich-gelehrte Durchführung des gewählten Grundgedankens; selten nur wird die Anwendung des Pedals dabei ausdrücklich angemerkt, etwa da nur, wo, wie es einigemahl vorkommt, das Thema in der Grundstimme mit verdoppelter Zeitdauer seiner Töne eintritt. Ihre Motive sind eindringlich, kräftig, nur zuweilen (dem kirchlichen Ernste entgegen) hüpfend und wiegend, namentlich in denen, wo der $\frac{12}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt obwaltet, was mit jenem in der ersten Reihe fünf- in der zweiten zweimahl, mit diesem in beiden einmahl geschieht*). Auch stellen sich einige Sätze mehr klavierhaft dar als orgelmäßig: so der 5te dritten Tones in der zweiten Reihe, eine Folge kurz angeschlagener Accorde mit nachschlagendem Baße, der von der oberen Oktave zur tieferen herabspringt; so in der ersten Reihe der erste Satz fünften Tones. Pachelbel erscheint uns hier erfindungsreich, mannichfaltig, wohlklingend, oft selbst nachdrücklich, aber von den alten kirchlichen Grundformen losgerissen; man wird voraussetzen dürfen, daß, wo diese sogenannten Magnificat entstanden sind — worüber uns die Nachrichten fehlen — das Psalmodiren dieses Lobgesanges schon außer Übung gewesen sei, und man sich dieser kurzen, gefälligen Sätze bei dem Schlusse des Nachmittagsgottesdienstes an dessen Stelle bedient habe.

Pachelbels Orgeltoccaten, Fantasieen, Fugen, Ricercari, bedürfen hier nur einer vorübergehenden Erwähnung. Für kirchlichen Gebrauch sind Stücke dieser Art doch nur insofern bestimmt, als sie zur Ausfüllung einzelner Zwischenzeiten bei dem Gottesdienste gebraucht werden können; in lebendigem, inneren Zusammenhange mit demselben stehen sie nicht. Der Begriff der einen wie der anderen dieser Formen läßt sich mit Sicherheit nicht umgrenzen: doch zeigen Tonstücke für die Orgel die den Namen „Toccata“ in jener Zeit führen, meist die Richtung auf Fingerfertigkeit, und was durch diese kunstreich geleistet werden kann, als vorherrschend: die „Fantasieen“ führen diese Benennung wohl deshalb, weil in ihnen keine Form des Satzes strenge festgehalten wird, sondern der

*) Erste Reihe, $^{12}/_{8}$ Takt. I. 2. 4. III. 4. V. 1. 4.
Zweite Reihe, — — IV. 3. V. 3.
Erste Reihe, $^{6}/_{8}$ Takt. VIII. 1.
Zweite — — — II. 2.

Meister bald dieser bald jener in freiem Umherschweifen sich bedient; die „Fugen", wie sie hier erscheinen, zeigen eine Reihe meist freier Nachahmungen eines bestimmten Grundgedankens, und stimmen in der Behandlung den Sätzen der sogenannten Magnificat vollkommen überein; die „Ricercari" sind eine gleiche Art solcher fugirten Sätze, nur daß in ihren Motiven, und der Art diese zu behandeln der Tonkünstler einem besonderen, größere Schwierigkeit herbeiführenden Gesetze sich freiwillig unterwirft, um in Überwindung derselben sich um so meisterlicher zu bewähren. So geartet erscheinen diese Sätze bei Pachelbel, den wir auch in ihnen als einen, seine Kunst beherrschenden Meister kennen lernen.

Wichtiger sind seine Arbeiten über Choralmelodieen. Acht Sätze dieser Art*) gab er unter dem Namen „Choräle zum Präambuliren" im Stiche Johann Christian Weigels zu Nürnberg, 1693 heraus. Mattheson hält dieses Werk für älter, da Pachelbel auf dessen Titel noch „Organist an der Predigerkirche zu Erfurt" genannt werde, was er doch um 1690 zu seyn schon aufgehört habe; eine andere Schwierigkeit ergiebt sich aber aus dem Titel des mir vorliegenden Abdrucks, wo unser Meister Organist zu St. Sebald in Nürnberg heißt, obgleich er erst 1695, nach dem Tode Georg Caspar Weckers an dieses Amt berufen wurde. Wir könnten dahingestellt seyn lassen, welches das Jahr des Erscheinens dieser Choräle sei, da eben hier an das Früher oder Später keine erhebliche Folgerung zu knüpfen ist. Doch möchte die Jahrzahl 1693 leicht die richtige seyn. Pachelbel war zu Erfurt zwölf Jahre lang Organist gewesen, länger als an irgend einem anderen Orte, man kannte ihn, den schon Berühmten und Gefeierten, wie dem Namen, so auch dem Amte nach. Erst am 8ten November 1692 erfolgte seine Bestallung als Organist zu Gotha; sein Zwischenaufenthalt in Stuttgart war von nur kurzer Dauer. Gelangte nun etwa im Jahre 1692 seine Handschrift zum Stiche nach Nürnberg, so ist es erklärlich daß man immer noch ihn nach seiner früheren, bekannten amtlichen Stellung nannte, und die Jahrzahl 1693 wurde, wie es auch jetzt noch häufig geschieht, dem Werke im Voraus beigefügt, als einem neuesten. Während seines späteren Aufenthalts in Nürnberg mochte nun ein neuer Abdruck dieser Choräle gewünscht werden, und bei dieser Gelegenheit veränderte man den ihm gegebenen Titel zufolge seiner damahligen amtlichen Stellung, vergaß aber auch die Jahrzahl zu ändern. Die Lösung der angegebenen Zweifel würde sich auf diese Art ohne allen Zwang ergeben, wenn wir ihrer überhaupt bedürften.

Wir finden in unserem Werkchen zunächst den Choral: Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ als festen Gesang einer dreistimmigen Ausführung in dem Tonumfange von E mit kleiner Terz. Die Melodie ist in die Oberstimme gelegt; sie tritt nach einem kurzen zweistimmigen Vorspiele der tieferen Stimmen ein, welche das Motiv der ersten Zeile nachahmend verflechten, und in ähnlicher Art sind auch die Zwischenspiele nach den einzelnen Melodiezeilen, und die Einleitung des Abgesanges geordnet, während da, wo die Hauptstimme eintritt, die beiden andern in freien Nachahmungen, die auf der Grundharmonie ruhen, sich fortbewegen, ohne Anspruch darauf, ihre Wendungen aus jener zu schöpfen. Ganz ähnlich sind die ebenfalls dreistimmigen Choräle behandelt: Wie schön leuchtet der Morgenstern, wo die Melodie in der Grundstimme erscheint; Nun lob' mein' Seel' den Herren, wo sie dem Tenore zugetheilt ist, und schon mit dem Beginne des Satzes sogleich

*) Commer, a. a. O. Nr. 48 — 55.

sich hören läßt, ohne alle Einleitung, und auch mit kürzeren Zwischensätzen; Vater unser im Himmelreich, wo die Melodie wiederum die höchste Stelle einnimmt, und der Bau des Satzes vollkommen dem der beiden zuerstgenannten übereinstimmt, nur daß vier Stimmen hier, statt dreier, zu größerer Klangfülle, verbunden sind. Der Choral: Wir glauben all' an einen Gott, wiederum dreistimmig, zeigt seine Melodie ebenfalls in der Oberstimme, nur muß man ihren Kern aus den Verzierungen — Figurationen, Coloraturen, Diminutionen — mit denen er reichlich umkleidet ist, herauszuhören wissen. Über die Melodie „Dies sind die heil'gen zehn Gebot — nicht die süddeutsche, dorische, sondern die des alten Wallfahrtliedes: In Gottes Namen fahren wir — wird eine vierstimmige Fugette gegeben, deren bewegenden Grundgedanken sie bildet. Ganz eigenthümlich ist die Weise des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch da komm ich her" gefaßt, die auf diese Fuge in dreistimmigem Satze folgt. Sie ist, als fester Gesang, in die Grundstimme gelegt; über ihr schweben liebliche Nachahmungen der beiden oberen Stimmen, meist in den höheren Tönen sich haltend, und durch den $\frac{12}{8}$ Takt der sie regelt, das Gepräge des Hirtenhaften gewinnend. Werden diese Stimmen auf zwei Clavieren ausgeführt mit sanften, sich unterscheidenden, und doch in der Tonfarbe einander nahe stehenden Registerzügen, während die Melodie auf dem Pedal vorgetragen wird, so gewähren sie, in anmuthigem Gegensatze gegen deren ernsten und stetigen Fortschritt, das Bild einer heiteren, stillen, durch eine Himmelserscheinung erhellten Nacht; das Ganze stellt vollkommen das Gepräge des schönen Festes dar, dem es bestimmt ist. Der letzte unserer acht Choralsätze ist ein zweistimmiger über die Weise des Abendmahlsliedes: Jesus Christus unser Heiland der von uns den Gottes Zorn wand. Sie erscheint zuerst in der Oberstimme, während der Baß sich in raschen Gängen gegen sie fortbewegt; dann kehrt das Verhältniß sich um, jene Gänge — ohne daß nach Art des Contrapuncts der Octave eine strenge Umkehrung einträte — gehen nun in die Oberstimme über, die Melodie steigt in die Grundstimme hinab; eine Art der Ausführung wie sie bei Scheidt häufig vorkommt.

Eine zweite Reihe von sieben ausgeführten Chorälen liegt mir handschriftlich vor, und ist vielleicht auch nicht zu öffentlicher Herausgabe gediehen*). Auch diese werden zu Vorspielen bei dem Gottesdienste angewendet worden seyn; sie lassen leicht erkennen, daß sie demselben Meister angehören wie die besprochenen, doch unterscheidet die Mehrzahl derselben sich von diesen durch eine noch sorgsamere Behandlung. Zwei dieser Choräle sind nur zweistimmig: Was mein Gott will das gscheh allzeit, und Durch Adams Fall ist ganz verderbt; in ihnen führt, ohne andere Unterbrechung als die gewöhnlichen Ruhepunkte hinter den einzelnen Zeilen, die Oberstimme durchweg den Hauptgesang, während der Baß in lebhaft bewegten Gängen einherschreitet. Bei den übrigen fünf ist auf wesentliche Mitwirkung des Pedals gerechnet, dem die Melodie in allen als fester Gesang und zugleich als Grundlage zugetheilt ist. So zuerst bei Behandlung der Weise des Liedes „Allein Gott in der Höh sei Ehr." Prächtig und glänzend geht dieser Satz einher, mit einer längeren, fugirten Durchführung der ersten Melodiezeile beginnend, die aber hier nicht in ursprünglicher einfacher Gestalt, sondern durch Verzierungen verhüllt erscheint, meist nur gegen eine oder zwei, seltener gegen

---

*) Auch diese Choräle sind nachmahls von Franz Commer herausgegeben. S. Nr. 141. 142. 122. 127. 134. 143. 144 des vorgedachten Werkes; hier in der Reihe angeführt, wie sie in dem Folgenden besprochen werden.

drei Stimmen gehört, von denen eine dann nur eine Füllstimme ist. Der erste Eintritt der Melodie in der Grundstimme wird durch eine Reihe hinauf und herabrauschender Läufe kenntlich gemacht, und sie wird dann mehr vollgriffig als vollstimmig begleitet; wo sie schweigt, zwischen ihren einzelnen Zeilen, treten kurze fugirte Anklänge der nächstfolgenden Wendungen der Melodie in den übrigen Stimmen hervor. Über die Behandlung der Weise „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß" darf nur bemerkt werden, daß sie der von den meisten der zuvor besprochenen Choräle, namentlich der Melodie: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" übereinstimmt. Wesentlich verschieden von diesen ist aber die der Weise „Erhalt uns Herr bei deinem Wort." Hier wird, bevor dieselbe im Pedal nachdrücklich eintritt, eine jede ihrer Zeilen zwei und dreistimmig in längeren fugirten Sätzen durchgeführt, wie denn auch hier auf die Fortführung der Stimmen mit größerer Sorgfalt Bedacht genommen ist als namentlich in dem ersten dieser Choräle, wo mehr auf Glanz, Klangfülle, und allgemeine Wirkung gesehen ist, als auf innere Durchbildung. Bei dem Chorale „Vom Himmel hoch da komm ich her" begegnet uns wieder eine andere Art der Ausführung, die dann in der eines zweiten „Nun komm der Heiden Heiland" abermahls wiederkehrt. Beide Sätze beginnen mit einer längeren Fugette über die erste Melodiezeile, die eine selbständige, nur durch ihr Motiv, nicht die Behandlung, mit dem Folgenden zusammenhängende Einleitung darstellt. Wenn nun die Melodie als fester Gesang in der Grundstimme eintritt, zu größerer Vernehmbarkeit noch durch die Oberoctave verstärkt, ändert sich die gesammte Behandlung; eine freie, glänzende Begleitung, meist durch die Oberstimme ausgeführt, in den übrigen durch Nachahmungen wiederhallend, tritt bis zum Schlusse an die Stelle der beginnenden Fugirung.

Wie Pachelbel den Choral als Orgelkünstler zum Schmucke des Gottesdienstes behandelte, haben wir aus den eben besprochenen Beispielen gesehen. Es ist uns aber auch gewährt, ihn als Begleiter des Gesanges der Gemeine kennen zu lernen. Das Werk, wodurch er uns von dieser Seite bekannt wird, findet sich in der Großherzoglich Sächsischen Bibliothek zu Weimar handschriftlich, und führt den Titel: „Tabulaturbuch Geistlicher Gesänge D. Martini Lutheri, und anderer gottseeliger Männer, sambt beigefügten Choral-Fugen, durchs gantze Jahr. Allen Liebhabern des Claviers componirt von Johann Pachelbeln, Organisten zu S. Sebald in Nürnberg, 1704." Weder Mattheson*) noch Walter**) erwähnen dieses Werk als ein durch Stich oder Drucksatz öffentlich gemachtes, und eben so wenig ist in dem älteren wie neueren Wörterbuche Gerbers darüber etwas zu finden; wie ich es denn auch bisher in keiner der bedeutenderen deutschen Sammlungen älterer Tonwerke in dieser Art angetroffen habe. Unsere Handschrift läßt übrigens die Züge der ersten Jahre des 18ten Jahrhunderts deutlich erkennen, auch trägt sie äußerlich alle Kennzeichen des Alters, das ihr Titel anzeigt. Ob sie Pachelbels eigene Handschrift sei? darüber wäre zu streiten, und es dürfte eher zu verneinen, als zu behaupten seyn, weil der Schreibfehler darin nicht wenige sind. Doch läßt sich darauf entgegnen, daß die Notenschrift leicht hingeworfen ist, und es dadurch wohl geschehen konnte, daß ein Tonzeichen, eine Ziffer über der Grundstimme, an eine falsche Stelle zu stehen kam, ja, dann und wann eine Note ganz wegblieb, oder eine falsche Geltung erhielt. Dem Anscheine nach wurde das Buch im Laufe eines Kirchenjahres für unmittelbaren Gebrauch bei dem Gottesdienste zusammen-

*) Ehrenpforte S. 244 — 249.
**) Mus. Lexicon. 457. 458.

getragen, am Schlusse desselben erhielt es dann seine Aufschrift, und das hinten angehängte Inhaltsverzeichniß, und es ist wohl möglich, daß unser Meister es dann auch dem Drucke bestimmte. Zu diesem wird es aber nicht gelangt seyn, weil er desselben für seinen Dienst fortwährend bedurfte, und sein nicht lange nachher eingetretenes Ableben die Herausgabe hinderte. Das um seine Zeit gangbarste Nürnberger Gesangbuch, das von Conrad Feuerlein 1690 herausgegebene, enthält keine der alten gebräuchlichen Kirchenmelodieen, sondern nur neuere, weniger bekannte, und so geläufig jene früheren auch den Gemeinen, geschweige also den Organisten seyn mußten, so mögen doch Irrungen vorgekommen seyn, wodurch der Kirchengesang gestört werden konnte. Es wird sich also dem erfahrnen Organisten zu sicherer Leitung der Gemeine eine Zusammenstellung der gangbarsten Kirchenweisen für sein Orgelpult als Bedürfniß fühlbar gemacht haben, und er selber hat sie sich dann geschaffen, wie sie uns hier vorliegt. Denn es ist nicht zu bezweifeln daß der größeste Theil unseres Buches ihm als Sammler und Setzer angehört. Besitzen wir nun auch wohl nicht seine eigene Handschrift an diesem Exemplar, worüber um so weniger zu entscheiden ist, als beglaubte Blätter von seiner Hand, zur sicheren Vergleichung, uns mangeln, so ist dasselbe doch ohne Zweifel eine, bald nach, vielleicht während dem Entstehen seiner Sammlung davon genommene Abschrift; ja, es könnte seyn, daß sie von seinem Sohne Wilhelm Hieronymus Pachelbel herrührte. Dieser war um jene Zeit Organist zu Wöhrd, in der Nähe Nürnbergs; ein ähnliches Bedürfniß fand auch für seine Kirche statt, und so mag er, bei häufigen Anwesenheiten bei seinem Vater, mehr oder minder eilig, das von diesem Eingetragene sich angeeignet haben, worin auch wohl die vorkommenden Schreibfehler ihre Erklärung finden.

Es ist zuvor bemerkt, daß nicht die ganze Handschrift, sondern nur deren größester Theil unserem Meister angehöre, und darüber kann kein Zweifel obwalten. Nur die ersten 160 Nummern hat er gesammelt, gesetzt, zusammengestellt; alles Übrige ist späterer Zusatz. Nur jene sind, wie man deutlich sieht, am Schlusse des Jahres in das Inhaltsverzeichniß gleichzeitig eingetragen gewesen; alle anderen Eintragungen geben schon durch die Handschrift als beigefügte Nachträge sich kund. Wäre aber auch dieses Kennzeichen trügerisch, so sind doch viel entscheidendere Gründe noch vorhanden, die Nummern 161 bis 247 für Zuthaten der Folgezeit zu erklären. Über der 161sten Melodie nämlich steht der Vermerk: „Neu Hallische Gesänge" und bei den folgenden funfzehn Nummern — mit ihr zusammengenommen also bei deren sechzehn — sind Blattzahlen hinzugefügt. Diese (wie wir bei näherer Forschung finden) beziehen sich auf den zweiten Theil des Freilingshausenschen Gesangbuches, der zuerst um 1714 erschien, acht Jahre nach Johann Pachelbels Tode, so daß dieser augenscheinlich aus demselben Nichts entlehnen konnte. Mit der Nummer 177 bis zum Schlusse des Buches, das wie wir gesehen 247 Melodieen in sich begreift, folgt dann eine Reihe aus dem ersten Theile des genannten Gesangbuches entlehnter Singweisen. Dieser erschien zwar bereits um 1704, in eben dem Jahre das unsere Handschrift trägt, man würde es daher für möglich halten dürfen, daß Pachelbel bis zu seinem, am 3ten März 1706 erfolgten Ableben noch habe die ihn anmuthenden Melodieen jenes Buches seiner Sammlung hinzufügen können. Nähmen wir nun unsere Handschrift als die seinige an, so müßte es doch auffallen, daß dieser Theil der Beigabe nicht unmittelbar dem zuerst Gesammelten angeschlossen ist, ja, daß dort ein eben genügender Platz ausgespart blieb, um dem Sammler Raum zu geben, das ihm Gefällige aus einer späteren Fortsetzung jenes Gesangbuches

einzuschieben, deren Erscheinen er damahls weder ahnen konnte, noch es erlebt hat; der Unwahrscheinlichkeit zu geschweigen, daß er das möglich Spätere dem vorhandenen Früheren absichtlich hätte voranstellen mögen. Allein auch von Allem diesen abgesehen, so leuchtet auch hier wiederum die Unmöglichkeit ein, daß unser Meister diese letzte Reihe von Singweisen den von ihm zusammengestellten habe beifügen können. Augenscheinlich sind diese nämlich nicht aus der früheſten, um 1704 erschienenen Ausgabe des Freilingshausenschen Gesangbuches entnommen, sondern aus der um 1710, vier Jahre nach Pachelbels Tode, veranstalteten 5ten Auflage desselben. Andere Kennzeichen nicht einmahl geltend zu machen, als Übereinstimmung der Bässe und der einzelnen Wendungen der Melodieen in unsrer Handschrift mit der Aufzeichnung in jener Auflage, woran bei einer jeden neuen geändert und gekünstelt wurde, so wird es dadurch unzweifelhaft daß sie die Quelle der besprochenen Zusätze gewesen, weil sie zuerst eine Melodieenzugabe enthält für Lieder die bis dahin nicht mit eigenen, oder doch mit anderen Singweisen mitgetheilt worden waren, und weil unsere Handschrift gleich zu Anfange ihrer letzten Melodieenreihe mehres, aus dieser Zugabe Entlehnte giebt. Mit den 87 späteren Nummern in jener (von 161 bis 247) befinden wir uns also bereits in der Mitte der „beliebten Hallischen Liederey", wie Zelter gegen Göthe sich ausdrückt, indem er ihm über das Tabulaturbuch berichtet, nicht erst bei dem „fein sanften, angenehmen Übergehen dahin"; man hat nicht erst „den Übergang des derben, tiefen Stromes in die wüste Fläche gewahr zu werden", man ist mit ihm in der That schon dahin gelangt. Und dennoch sprach Zelter wahr, wenn er jenen Übergang schon in Pachelbels Zeit setzt, hat er auch eine falsche Gewähr dafür in Bezug genommen; denn bereits das Saubertsche Gesangbuch (Nürnberg 1676) giebt uns davon die vollständigste Überzeugung, wie wir gezeigt zu haben hoffen. Was nun den Theil unseres Buches betrift, der unbestritten Pachelbel angehört, so stammen die von ihm zusammengetragenen, mit einer nothdürftig bezifferten Grundstimme versehenen 160 Melodieen mehrentheils aus dem sechzehnten Jahrhunderte, oder aus noch früherer Zeit. Dieser älteren sind 122, während nur 38 dem siebzehnten Jahrhundert angehören, unter denen wir 14 von bekannten Urhebern zählen: drei von Johann Schop*), vier von Johann Crüger**), und je eine von Schein, Hammerschmidt, Georg Weber, Georg Winer, Johann Rudolf Ahle, Biereige und Melchior Frank***). Ihnen haben wir auch die, wahrscheinlich von Pachelbel herrührende Weise des Rodigastschen Liedes: „Was Gott thut, das ist wohlgethan" beizurechnen und

---

*) O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc.
O großes Werk, geheimnißvoll ꝛc.
Werde munter, mein Gemüthe ꝛc.

**) Herzliebster Jesu ꝛc.
Nun danket alle Gott ꝛc.
O Gott du frommer Gott ꝛc.
Jesu meine Freude ꝛc.

***) Auf meinen lieben Gott ꝛc.
Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc.
O du allergrößte Freude ꝛc.
Schaffe in mir Gott ein reines Herz ꝛc.
Liebster Jesu, wir sind hier ꝛc.
Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ ꝛc.
Gen Himmel aufgefahren ist ꝛc.

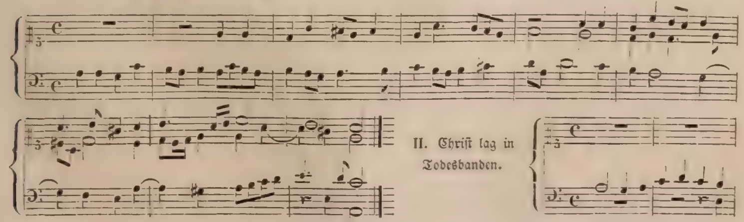
eine, wohl auch ihm zuzuschreibende des Liedes: „Wo soll ich fliehen hin“, das sonst gewöhnlich nach der Melodie „Auf meinen lieben Gott“ gesungen wird. Auch von diesen Singweisen sind in dem Feuerleinschen Gesangbuche nur fünf ihren Liedern beigegeben, während die älteren dort ganz fehlen, so daß wir diesen Mangel um so mehr für eine Veranlassung zu unserer Sammlung halten dürfen. Auf die Singweisen mitlebender Nürnberger Meister, welche das Saubertsche und Feuerleinsche Gesangbuch geben (1676, 1690) hat Pachelbel eben so wenig, als auf die Melodieen des Martin Colerus zu Rists Passionsandachten, und Georg Josephs zu Angelus' Psyche, welche jene Liedersammlungen enthalten, Rücksicht genommen in seinem Tabulaturbuche, und auch daraus dürfen wir schließen daß ihm dasselbe als Ergänzung jener Melodieenbücher habe dienen sollen, in einzelnen wenigen Fällen vielleicht auch als Verbesserung desselben.

Nur die Hälfte aller Melodieen, ihrer achtzig, haben die als „Choralfugen“ bezeichneten Vorspiele, deren der Titel gedenkt. Es sind dies kurze fugirte Sätze über die erste Zeile jeder Melodie, oft nur wenige Takte enthaltend, aber mit einer Sicherheit und Leichtigkeit hingeworfen, wie sie nur dem Meister eignet, der auch darin sich kund giebt, daß er das eigenthümliche Gepräge der Singweise darin allezeit auf das Lebendigste zur Anschauung bringt. Nicht immer stimmen diese Vorspiele mit den ihnen folgenden Chorälen in der Taktart überein; so sind die den Melodieen: O Gottes Lamm unschuldig (37), Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen (45), Mein' Seel' o Gott muß loben dich (73), Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (133) geraden Taktes, während jene im dreitheiligen einhergehen, zum Theil ihrer ursprünglichen Gestalt entgegen; so hat die aus weltlichem Gesange stammende Melodie des Jesusliedes: „In dir ist Freude bei allem Leide“ (a lieta vita amor c'invita) ein ihrer ersten Fassung übereinstimmendes Vorspiel dreitheiligen Taktes, während sie selbst in den geraden, nicht zu ihrem Vortheile, umgebildet ist. Da diese Vorspiele, schon ihres geringen Umfanges wegen, nur die erste Zeile der Melodieen als Motiv nehmen, so haben auch wohl mehre Singweisen, die in ihren Anfängen übereinstimmen nur ein gemeinsames; so die Choräle „Herr Gott dich loben alle wir (76), „Nun lob' mein' Seel' den Herren“ (91), „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ (130), deren zuletzt genannter, als der älteste unter ihnen (1535) wohl derjenige seyn mag, aus dessen ansprechenden melodischen Wendungen die übrigen sich hervorgebildet haben.*) Was die Choralmelodieen selbst betrift welche durch diese Vorspiele eingeleitet werden, so sind diese, wie schon bemerkt

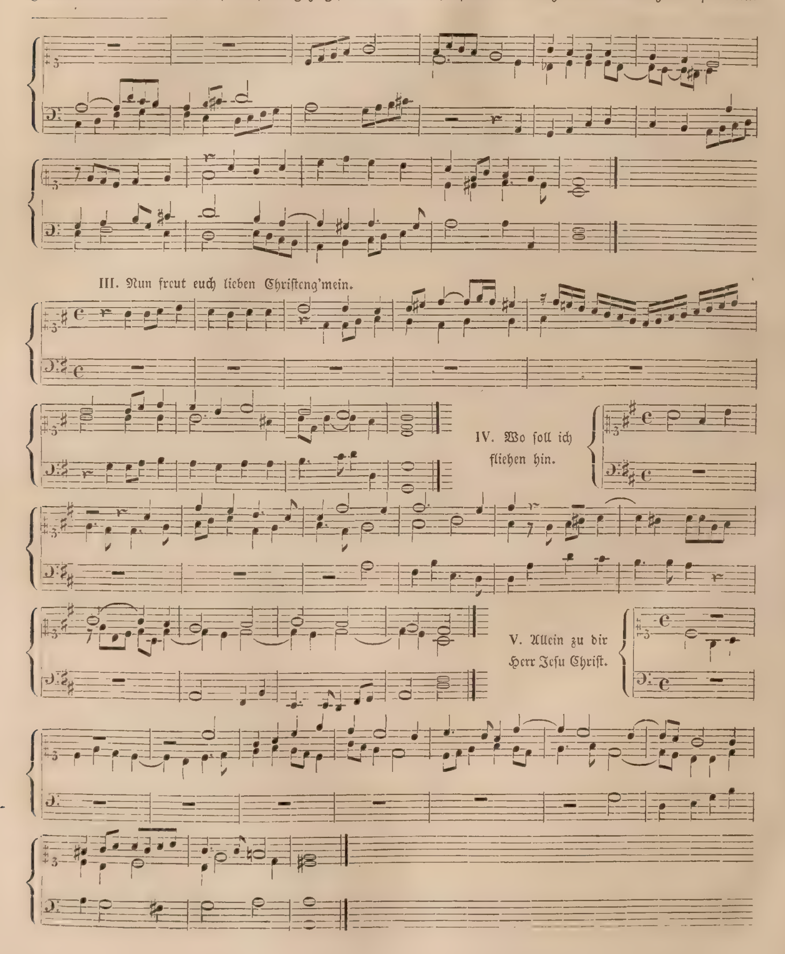
---

*) Die folgenden Proben werden hinreichen, diese Vorspiele kennen zu lernen.

I. Nun komm, der Heiden Heiland.



ist, nicht in mehrstimmigem Tonsatze gegeben, sondern nur mit einer bezifferten Grundstimme, einer bloßen Andeutung, wie der Sammler sie begleitet haben wolle. Ob Zwischenspiele dabei haben angewendet werden sollen, ist nicht angezeigt, über die Schlußtöne der einzelnen Melodiezeilen sind nur



die gewöhnlichen Ruhezeichen gesetzt. Dennoch dürfen wir vermuthen, daß Pachelbel sich ihrer bedient haben werde, doch so, daß bei ebenmäßigen Zwischenräumen von einer Zeile zur andern, sie das Orgelspiel nur in stetem Flusse hielten, ohne den Gesang störend zu unterbrechen, noch eine besondere Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. So verfuhr unser Meister bei seinen Chorälen zum Präambuliren, und that er dort, wo es nur um das Spiel sich handelte, vielleicht etwas mehr, so hat er durch seine einfachen, kurzen Vorspiele schon im Voraus das Verhältniß angedeutet, wie weit ein freies Zwischenspiel hier gehen dürfe, wo der Hauptzweck des Spieles doch nur die Unterstützung des allgemeinen Kirchengesanges sei. Aus der den Melodieen gegebenen Grundstimme und deren Bezifferung ist zur Genüge erkennbar, daß die kirchliche Tonart herkömmlich noch fortwaltete, daß die Überzeugung sich erhalten hatte, man dürfe Choralweisen älterer Zeit nicht begleiten gleich geistlichen Melodieen der Gegenwart. Allein die Kirchentonart ist nicht mehr der lebendige, unmittelbare Grundton der frommen Empfindung, der durch alles harmonisch Belebte oder selbständig neu Geschaffene fortwährend hinklingt; sie erscheint vielmehr als eine ehrend beibehaltene Anstandsformel, um die man weiß, die man als nothwendig anerkennt, sich ihrer immer noch bedient wo man mit dem Älteren verkehrt, die man aber zu Zeiten auch wohl vergessen kann. So erscheint in der Melodie: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist" (Nr. 65) durch Grundstimme und Bezifferung die mixolydische Tonart untadelich ausgeprägt; in der Weise des Weihnachtsliedes: „Gelobet seyst du Jesu Christ" (Nr. 10) bemerken wir sie fast nur in der ersten Zeile, und dem halben Schlusse der letzten; die Melodie: „Ach wir armen Sünder" (Nr. 49) zeigt dagegen keine Spur derselben, und kann (um eine kleine Terz tiefer gesetzt wie sie ist) nur als E dur gelten. Daß die Weise des Katechismusliedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" — die norddeutsche, nicht die im Süden Deutschlands gangbare dorische — in ihrer vorletzten Zeile die große, nicht die kleine Terz hat, der Anklang des Dorischen also ihr fehlt, sei nebenher bemerkt als eine örtliche, damahls schon mehr als hundertjährige Abweichung. Die phrygischen Melodieen sind am meisten tongemäß behandelt, und nur an einzelnen Zügen ist zu erkennen, daß wir mit ihnen in neuerer Zeit uns befinden. So erscheint in der Weise des Weihnachtgesanges: „Christum wir sollen loben schon" (Nr. 9) die verminderte Quinte, als Umkehrung des Tritonus, zwischen der Haupt- und Grundstimme; in der Melodie des Psalmliedes: „Es wollt' uns Gott genädig seyn" (Nr. 90) ist der Schlußfall der drittletzten Zeile als ein voller, also, tonwidrig, ein nach E moll gerichteter gefaßt, doch wendet ihn die Grundstimme durch einen Trugschluß nach C, stellt also eine tongemäße Ausweichung in die große Unterterz dar, so daß durch zufällige Erhöhung eines einzelnen, dem Kirchentone wesentlichen Verhältnisses, das Gepräge desselben zwar einen Augenblick zweifelhaft gemacht, doch nicht ausgelöscht wird. Untadelhaft sind die dorischen Melodieen behandelt: „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin" (Nr. 33), Christ unser Herr zum Jordan kam (Nr. 100), Christ lag in Todesbanden (Nr 52), andere wieder in modernem Sinne; über die Behandlung kirchlicher Weisen in unseres Meisters Zeit, als eine T h a t s a c h e, kann man sich aus seinem Buche also wohl unterrichten, nicht aber aus ihm darüber Belehrung schöpfen, wie sie t o n g e m ä ß geschehen müsse.

In ihrer rhythmischen Ausgestaltung haben viele Melodieen Veränderungen erfahren, und wir wollen nicht entscheiden, ob diese von unserem Meister herrühren, oder ob sie damahls schon in dem allgemeinen Kirchengesange seit längerer Zeit sich festgestellt hatten. Das aber werden wir als

eine Thatsache annehmen dürfen, daß man zu Nürnberg in der Hauptkirche St. Sebald die Weisen zu Pachelbels Zeit in jener Art sang. Denn gewißlich konnte dieser nicht daran denken, die Melodieen anders aufzuzeichnen als er sie auf der Orgel zur Leitung der Gemeine ausführen wollte. Nun ist bei einigen der ursprüngliche rhythmische Wechsel in durchgängig vorwaltenden dreitheiligen Takt umgewandelt; so bei denen der Lieder: „O Gottes Lamm unschuldig (37); Wie nach einer Wasserquelle" (88) 2c. eine schon mit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts bei der einen und andern nicht selten vorkommende, örtliche Veränderung. Bei andern hat jener eigenthümliche rhythmische Bau dem geraden Takt unbedingt Platz machen müssen; so bei denen der Lieder: „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" (22), „O Herr mich armen Sünder" 2c. (81); hin und wieder ist er theilweise nur getilgt, wie bei Eccards älterer Melodie zu Helmbolds Pfingstliede: „Der heilig' Geist vom Himmel kam", die unser Tabulaturbuch aufgenommen hat (68), wahrscheinlich zu Ergänzung des Saubert- und Feuerleinschen Melodieenbuches in denen sie fehlt. In anderen Fällen erscheinen dagegen ältere Melodieen auch rhythmisch in ihrer ursprünglichen Gestalt; so die der Lieder: „Das alte Jahr vergangen ist (26); Herr Gott nun schleuß den Himmel auf (32); Ein' feste Burg 2c. (89); Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich (124); Ich weiß daß mein Erlöser lebt" (155); auch machen in der Weise des lutherischen Katechismusliedes: „Christ unser Herr zum Jordan kam" die einzelnen Züge rhythmischen Wechsels in der zweiten und vierten Zeile des Abgesanges sich geltend. Erhielt sich nun diese Eigenthümlichkeit der Melodieen des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, wenn auch aus dem Kunstgesange fast ganz verschwunden, ja selbst bei einzelnen Weisen des allgemeinen Kirchengesanges schon angetastet, doch immer noch im Leben, wie wir es mit Sicherheit eben aus einem solchen, für Begleitung der Gemeine durch die Orgel zusammengestellten Choralbuche schließen dürfen; so können wir auch nicht länger dem Zweifel Raum geben, als gehöre jene ganze Erscheinung des rhythmischen Wechsels überhaupt nur dem Kunstgesange an, und trete bei den Melodieen des Gemeinegesanges nur darum hervor, weil jener derselben, als Aufgaben, sich bemächtigt, und ein ursprünglich ihnen Fremdes auf sie übertragen gehabt, das freilich wohl auch in die einfachen Singbücher mit übergegangen sei, aber nicht in den allgemeinen Kirchengesang, wo es nie eine Wurzel gehabt habe, noch sie also jemahls gewinnen könne. Eher sind wir gedrungen darin ein dem Volksgesange Entsprungenes, dem, in die Obmacht der fachmäßigen Tonkünstler nunmehr ganz gekommenen Kirchengesange allmählich Entfremdetes zu erkennen, an dem Jene, seine Ebenmäßigkeit verkennend, rütteln, um eine durchgängige Gleichmäßigkeit herzustellen.

Mit diesen Betrachtungen beschließen wir unseren Bericht über die beiden großen Orgelmeister des 17ten Jahrhunderts, die wir uns vorüberführten. Daß wir nicht die gesammte Orgelkunst jenes Zeitraums in ihnen beschlossen wähnen, bemerkten wir schon zu Anfange dieser Blätter. Allein die früheren wie die späteren Jahre desselben dürfen wir mit Recht durch sie für vertreten halten, und ihre Werke gewähren uns Gelegenheit, über das Verhältniß jener Kunst zu dem Gottesdienste, namentlich dem Gemeinegesange ihrer Zeiten uns zu unterrichten. In dem älteren dieser Meister trat sein Beherrschtseyn als Setzer für Gesang durch den Orgelkünstler uns hervor, als das seine Eigenthümlichkeit Andeutende, während bei dem Jüngeren das Vorwalten des Sängers über diesen uns das Besonderste seines Wesens auszudrücken schien. Indem wir dieses aussprachen, bezeichneten wir jedoch damit nicht sowohl ihre Zeitalter, als die Richtungen des Schaffens beider, in ihnen hervor-

ragenden Männer; Richtungen, die bei fortschreitendem Gedeihen der Orgelkunst, in den bedeutendsten Meistern derselben während des folgenden Jahrhunderts gleichzeitig nebeneinander, wie sie hier durch die Zeit als getrennt erscheinen, und als eine nothwendig frühere und spätere sich nicht unterscheiden lassen. Nach einem Anderen haben wir also zu forschen, um das ihre Zeiten Bezeichnende, wie es hier sich darstellt, zur Anschauung zu bringen.

Dieses finden wir nun bei Scheidt in dem sichtbaren Ringen, seinem gewaltigen Tonwerkzeuge ein eigenes, selbständiges Kunstgebiet zu sichern, und in der Gestalt die seinem gesammten Schaffen dadurch geliehen wird. Jemehr er in entschiedenen Gegensatz tritt zu seinen Vorgängern im 16ten Jahrhunderte, die nur das dem Gesange ursprünglich Bestimmte unvollkommen wiedergaben, höchstens in dem sogenannten „Coloriren" nach einer dürftigen Besonderheit trachtend, um so mehr muß er als ihnen vorauseilend, und den früheren Jahren des folgenden Jahrhunderts angehörig erscheinen, wie er es ist. In diesen Bestrebungen die Orgel von der Dienstbarkeit eines bloßen Nachklingens des Gesanges zu lösen, erscheint das erste Entknospen einer neuen Kunst, die Vorandeutung ihrer künftigen Blüthe. Unserem Meister sollen Hand und Fuß fähig werden, auf seiner Orgel eine Fülle selbständig ausgebildeter, in eigenthümlichen Wendungen fortschreitender Stimmen deutlich darzustellen, als sei jede durch einen einzelnen Sänger und Spieler besetzt, der auf sie allein seine Aufmerksamkeit zu richten habe. In flüchtigem Wechsel des Hinauf und Herabbewegens sollen sie hinter dem Spieler jedes anderen Instrumentes nicht zurückbleiben, während sie den Sänger darin weit übertreffen; ja, selbst dasjenige sollen sie leisten lernen, wozu sonst Jenen allein die Natur seines Instruments befähigen zu können scheint. Jedem Sängerchore soll die Orgel voranstehen in kräftigem, deutlichen Hervorheben eines festen Gesanges, er möge erscheinen in welcher Stimme er wolle, und was man ihr versagt halten könnte, dem soll sie durch Anwendung verschiedener Registerzüge und deren mannichfache Verknüpfung dennoch gewachsen werden, dem rascheſten Wechsel des Starken und des Linden. Durch alle seine Orgelsätze, mehr oder minder nach ihrer besonderen Bestimmung, thut dieses Bestreben sich kund, darüber tritt jedoch seine Orgel mehr als Zweck, denn als Mittel, fast in aller Mitte. Der volle Reichthum ihrer Kräfte und Hülfsquellen soll in der Mehrzahl dieser Sätze zur Anschauung gebracht werden; zur Lösung großartiger Aufgaben für die heilige Kunst wird sie seltener in Anspruch genommen, meist da allein, wo ein geistliches Lied nur weniger Strophen ist, oder die Anzahl der Bearbeitungen seiner Melodie einmahl nicht der aller Gesätze desselben gleichkommt, wo denn auch der Reiz geringer ist, in einer jeden die verschiedenen Mittel des Instruments, die Kunstgelahrtheit des Setzers, die Geschicklichkeit des Spielers zur Schau zu stellen, und jener mehr Veranlassung findet, seine volle Kraft dem Wesentlichen der Aufgaben zuzuwenden. Bei strophenreichen Liedern, und dadurch bedingter häufiger Wiederkehr derselben Weise, schwindet jedoch eine jede Rücksicht dieser Art, die einzelnen hier zusammengestellten Bearbeitungen der wiederkehrenden Melodie werden zwar mit den Zahlen der Liedstrophen überschrieben, aber sie stehen außer aller Beziehung zu deren Inhalte, und zeigen nur ein gewandtes, mannichfaches Spiel mit den Mitteln des Instrumentes. So ist denn Scheidt in seinem, den Gottesdienst einleitenden, verbindenden, ausfüllenden, beschließenden Orgelspiele, und zumahl da, wo er vererbten Formen der älteren Kirche sich anschließt, wohl ernst und feierlich, erbaulich; öfter noch, über die Grenzen des Kirchlichen hinausgehend, nur mannichfach und ergötzlich, mehr Componist und Virtuose als Diener der Kirche. Auch wo er den

Gesang der Gemeine leitet, verleugnet sich selten dieses Streben nach Reichthum und Mannichfaltigkeit; hier der begleitenden Harmonieen, die zwar der Hauptstimme allezeit untergeordnet bleiben, auch die durch schärfere Züge ausgezeichnete nicht zu verdunkeln vermögen, doch weniger sie zu entfalten, als durch neue, unerwartete, fremde Beziehungen sie zu schmücken dienen, dabei aber nirgend auf selbständige, ausgeführte Zwischenspiele deuten. Alle Vorzüge, alle Mängel seines Schaffens für und durch sein Instrument, stehen mit seiner Stellung zu der Zeit in welcher er wirkte und die er uns vertritt, in genauer Verbindung; er war ein vorzüglich begabter, geistreich und entschieden Bahn brechender Meister, daher die vielfache, mannichfaltige Bewegung aller Kräfte nach verschiedenen Seiten hin, und weil für einen bestimmten einzelnen Zweck, die Verherrlichung seines Instruments, deshalb auch diesem Alles unterordnend; so daß es uns nicht länger befremden darf, wenn der Orgelmeister in ihm auch da überwiegend erscheint, wo er als Tonsetzer für Gesang auftritt.

In anderer Art werden die späteren Jahre des 17ten Jahrhunderts durch Johann Pachelbel vertreten. Die Bahn für ein selbständiges Orgelspiel war, als sein künstlerisches Schaffen begann, bereits gebrochen und geebnet, die Kräfte des gewaltigen Tonwerkzeugs, das auch er beherrschen sollte, waren zur Anschauung gebracht, ein eigenthümliches Gebiet war demselben durch die Vorgänger des jüngeren Meisters erworben; eines Losringens von einem fremden Gebiete, eines Wetteifers mit demselben bedurfte es nicht länger. Alles gestaltet sich daher bei ihm freier, gemächlicher, selbst die genaue Fortführung der einzelnen Stimmen bei vollem Orgelspiele wird weniger streng beobachtet. Aber auf Darlegung des Geistes und Gehaltes der behandelten Melodie, wenn auch nicht stets in älterem kirchlichen Sinne, ist er mehr gerichtet als der ältere Meister, ja, er versucht es mit Glück das eigenthümliche Gepräge eines ganzen Liedes, und des Festes dem dasselbe gewidmet ist, in der Behandlung seiner Melodie lebendig, anschaulich darzustellen. Bei Begleitung des Gesanges der Gemeine ordnet er sich den Bedürfnissen derselben unter, doch scheint es, sein Spiel habe sich dabei nicht auf die Begleitung allein beschränkt, sondern auch Ruhepunkte des Gesanges zwischen einzelnen Zeilen, zwischen den Stollen, zwischen Auf- und Abgesang, mit frei und augenblicklich erfundenen, doch die Ebenmäßigkeit des Ganzen nicht störenden Zwischenharmonieen ausgefüllt. Er war auf einem nunmehr frei und selbständig gewordenen Gebiete thätig, und hatte nicht ferner mit dem Übergewichte seiner besten Kräfte für dasselbe zu kämpfen, daher steht auch bei ihm der geistliche Sänger und Setzer frei da von dem Übergewichte des Orgelmeisters, und sein eigenstes, innerstes Wesen, durch eine tüchtige Kunstbildung getragen, vermag in seinen heiligen Gesängen sich freudig zu offenbaren, ein kräftiges, frohsinniges, und dabei frommes und inniges Gemüth. Beide Meister, der ältere wie der jüngere, obwohl jeder in sich geschlossen, deuten uns aber hin auf jenen größeren, der mit dem Ausgange des Jahrhunderts, von dem wir nun scheiden, das Licht der Welt erblickte, und in seinem umfassenden Streben und Wirken die Richtungen beider in sich vereinigte, wie er denn Manches, in seiner Vorzeit als einzelne Andeutung Dastehende, in den Kreis einer reichen, durch ihn geförderten Kunstblüthe hineinzog. Auf ihn, auf Johann Sebastian Bach hinzudeuten, der seine Wurzel wesentlich in diesem Jahrhunderte hatte, wenn auch sein künstlerisches Schaffen erst dem folgenden angehört, sei uns hier als frisches Vorwärtsblicken in eine reiche Zukunft vergönnt, während wir nun noch, auf die durchmessene Laufbahn zurückschauend, eine kurze Frist bei ihr verweilen, um sie in zusammenhängendem Bilde aufzufassen.

Schlußwort.

Bis über die Mitte des 17ten Jahrhunderts hinaus sahen wir eine namhafte Nachblüthe der Art und Kunst des vorangegangenen 16ten noch fortdauern in dem evangelischen Kirchengesange, durch Sänger und Setzer. Die Meister in denen diese spätere Blüthe vor Andern sich darstellt, haben wir an uns vorübergehen lassen. Begabte Setzer in diesem Sinne fanden wir über ganz Deutschland verbreitet, diejenigen, in denen beide Gaben sich vereinigten, aber zumeist an den nordöstlichen Grenzen des deutschen Reiches, ja, über dieselben hinaus, heimisch: Johann Crüger in der Mark Brandenburg, Melchior Frank, Altenburg, Helder, in Thüringen, Stobäus und Albert im herzoglichen Preußen, Matthäus Apelles von Löwenstern in Schlesien. Wenig nur erschienen sie uns berührt von der neuen, um den Anfang des Jahrhunderts aus Welschland herübergeklungenen Kunstrichtung, ja zum Theil sie entschieden abweisend, während dieselbe frisch um sie her aufkeimt, gedeihlich emporwächst, und durch ihre Ausbreitung das Verhältniß des Gemeinegesanges zu dem kirchlichen Kunstgesange einer wesentlichen Veränderung unterwirft.

Rufen wir uns nun zurück, wie dieses Verhältniß zuvor sich gestaltet hatte; so sahen wir mit der Kirchenverbesserung einen neuen, wesentlichen Bestandtheil des Gottesdienstes, den geistlichen Volksgesang, hervorgehen, und die volksmäßige Singweise um so mehr auch auf dem Gebiete des kirchlichen Kunstgesanges heimisch werden, als schon in der älteren Kirche die umfangreicheren liturgischen Gesänge ihre bewegenden Grundformen von ihr entlehnt hatten. Eben wie es bei diesen zuvor der Fall gewesen, so wird sie auch nunmehr häufig nur Veranlassung für künstliche Harmoniegebäude, ja, um für sinnreiche kanonische Durchführungen brauchbar zu werden, muß sie Veränderungen und Entstellungen erleiden, wie das Bedürfniß des Tonsatzes sie erheischt. Allein dem Geiste jener großen, kirchlichen Bewegung zufolge, dämmern daneben auch die ersten Andeutungen harmonischer Entfaltung auf, der Offenbarung des innersten Geistes jener Melodieen; Andeutungen, aus denen der einfache Choralsatz hervorgeht, die Übertragung der Melodie in die Oberstimme, damit sie von Allen deutlich vernommen werde, und die Gemeine sich lehnen könne mit ihrem Gesange an den des Sängerchors. Kunstgesang und Gemeinegesang hätten auf diesem Wege verschmelzen müssen, wäre durch Eccard's Choralsatz nicht die lebendige Anschauung, die volle Überzeugung erwachsen, daß der alte kunstvolle Tonsatz in seiner sinnreichen Stimmenverwebung auch harmonisch entfaltend werden könne, daß er in diesem Sinne zu höherer Belebung dem Choral sich zu gatten vermöge. War nun bei einem Choralsatze solcher Art die Möglichkeit auch nicht ausgeschlossen für die Gemeine, sich zu lehnen an denselben mit ihrem Gesange, so traten beide dennoch einander wiederum entgegen, eben weil jener kunstreich war, zu stillem Aufnehmen mehr auffordernd, als zu unmittelbar thätiger Theilnahme. Kunstgesang in engerem Sinne und Gemeinegesang blieben getrennt in der Kirche, allein beide behielten in der volksmäßigen geistlichen Melodie ein Gemeinsames, das sie einander innerlich eng verknüpfte. Die Kunst, nicht mehr Dienerin des bloßen Bedürfnisses, war freigegeben, und doch in liebevollem Vereine geblieben mit demjenigen, dem sie bisher nur Stütze gewesen; aus der geistlichen Singweise entsproß Eccard's Festlied als höhere Blüthe, und wie es hinanreichte bis an das sinnreiche Motett der älteren Zeit, fand nun auch dieses sich hineingezogen in den lebendigen Zusammenhang einer kirchlichen

Kunst in evangelischem Sinne, einer nicht mehr für die Kundigen nur, sondern für die gesammte Gemeine vorhandenen, als köstlicher Schmuck der heiligen Feier.

So war es gewesen im sechzehnten Jahrhunderte; anders gestaltete sich das Verhältniß im 17ten. Neue Anforderungen mannichfacher Art wurden von Italien aus gestellt an die Gesangeskunst, dort zunächst für das musikalische Drama, bald indeß auch allgemein geltend gemacht für den geistlichen Gesang. Genaues Anschließen des Tones an das Wort, lebendiger Ausdruck des Einzelnen, als nothwendige Folge davon, und daneben doch wieder Mannichfaltigkeit melodischer Ausbreitung, im Gegensatze gegen den früher vorzugsweise geschätzten Reichthum an Stimmenverflechtung; größere Freiheit, bei jener redegemäßen Betonung wie diesem melodischen Ausbreiten, für die einzelne Stimme, wenn man sie mit anderen zu voller tönendem Gesange verbinde, und deshalb Lossagung von dem alten Gesetze, das an mehrstimmige Gesänge die allgemeine Forderung gestellt hatte, jede ihrer Stimmen müsse eine selbständig mitwirkende, keine dürfe eine nur ausfüllende seyn, und schon durch ihr Zusammenklingen allein sei die vollständige Harmonie darzustellen. Auf andere Weise sollte diese nun erreicht werden; eine allgemeine, aushelfende und stützende Grundlage, der Generalbaß, sollte eintreten dürfen, damit sie hervorgehe. So bildete sich das geistliche Concert, in dem Glanze seiner Neuheit lebhaft ergriffen von begabten deutschen Meistern, die der Drang nach höherer Ausbildung für ihre Kunst, oder besondere Lebensschicksale, nach Italien geführt hatten, von strebsamen, einer jeden neuen Form schnell sich bemächtigenden Tonkünstlern, von hochgestellten, auch als Schaffende die Tonkunst selbst übenden Beschützern derselben. Derjenige, der das Concert wohl zuerst in Deutschland einbürgerte, Heinrich Schütz, blieb dabei zumeist ohne alle Rücksicht auf die Weisen des Gemeinegesanges. Seine Vorliebe für Italien, wo er seine frischen Jugendjahre verlebt hatte, mit dessen Kunstentwicklung er in stetem Zusammenhange blieb, in deren Formen er sich heimischer fühlte als in den auf vaterländischem Boden erwachsenen, leitete ihn ab von diesen auf einen anderen Weg, den er, der vor Allen hochgehaltene Meister des Jahrhunderts, stetig verfolgte, und darin auch Andern während seines langen, fast drei Viertheile jenes Zeitraumes ausfüllenden Lebens, ein Vorbild wurde. Michael Prätorius, der mit ihm gleichzeitig für die Concertform eifrig Thätige, schloß sich an dieselbe in jenem mannichfachen melodischen Ausbreiten, das wir als eine besondere Richtung der aus Italien herübergekommenen Neuerung bezeichneten. So blieb der bisherige Kern des Kunstgesanges in der evangelischen Kirche, die volksmäßige Kirchenweise, von dem Einen unbeachtet, bei dem Andern fantastischer Willkühr und Entstellung preisgegeben, eben wie sie früher als Veranlassung sinnreicher Stimmengewebe der Aufgabe des Setzers dienstbar gewesen war, der dahin trachtete, sie zu einem Keime umzugestalten, aus dem, nach einem selbstersonnenen Gesetze, ein Gewebe solcher Art sich entwickeln könne. Ein ähnlicher Zustand schien nunmehr wiederkehren zu müssen, wie er vor der Kirchenverbesserung in dem Kunstgesange der alten Kirche bestanden hatte. Wie in diesem das kunstreiche Motett, höchstens durch einzelne dem weltlichen Gesange abgehorchte, einschmeichelnde Züge belebt, ohne lebendigen Zusammenhang jedoch mit dem Gesange des Volkes das damit von der kirchlichen Feier ausgeschlossen blieb, eine vorzüglich, ja allein herrschende Stellung behauptet hatte, so schien das geistliche Concert, von jenem Zusammenhange allgemach sich lösend, vorherrschen zu sollen in den evangelischen Kirchen des siebzehnten Jahrhunderts.

Allein der mächtige Einfluß, wie der Liedform, so der Liedweise, bethätigte sich dennoch

aufs Neue; umgestalten konnte sich durch äußere Einwirkungen das Verhältniß des Kunst- und Gemeinegesanges, nicht aber so leicht das Band, das Beide bisher verknüpft hatte, gänzlich gelös't werden. Schon in Heinrich Schützens concerthafte Tonsätze drängt sich etwas ein, das an den Bau der Liedstrophe erinnert, durch ebenmäßige Zusammenstellung größerer, selbständig ausgestalteter Theile derselben; bestimmter noch prägt es sich aus in Rosenmüllers Kernsprüchen aus der heiligen Schrift, für deren Betonung er die Concertform gewählt hatte. Wie der Bau der Strophe eines Liedes, und der an dieselbe sich schließenden Melodie, zunächst sich darstellt in wiederkehrenden Verhältnissen einzelner, nach Füßen und Sylben gestalteter Zeilen unter sich, sodann in ihrem Gegenübertreten als Stollen und Gesätze, endlich in deren Zusammenordnung zu einem größern Ganzen, dessen Gliederung auf ihnen beruht, gleichwie Stollen und Gesätze durch Zeilen, und diese zuletzt durch Füße und Sylben sich gestalten; so tritt hier in der Gliederung eines längeren Gesanges von umfangreicheren, in sich wieder ebenmäßig ausgebildeten Theilen, ein ähnlicher Bau hervor. Leicht faßlich war er freilich nicht gleich dem einer Liedweise, deren einzelne Glieder, einander näher stehend, ihr gegenseitiges Verhältniß dem Hörer bald einprägen. Die besondere Weise, wie durch ihn die Form des Liedhaften auch in dem Concertsatze sich geltend machte, konnte nur dem ausgebildeten, künstlerischen Sinne sich vollkommen erschließen, dem Verständnisse der Mehrzahl unter den Gemeinegliedern, bei der eine solche Ausbildung nicht vorauszusetzen ist, mußte sie sich entziehen. Allein auch solche mußten doch ahnen und empfinden, wenn auch dunkel nur, daß auf diesem Wege das Schriftwort, die Aufgabe des Kunstgesanges, in die Liedform annähernd sich hineinbilde, wie zuvor, im Gegensatze damit, der Setzer den Ton in das Wort hineinzubilden bestrebt gewesen war. Einen verschiedenen Weg betraten andere geistliche Tonmeister. Sie fuhren wohl fort mit redegemäßer Betonung des Schriftwortes, setzten diesem aber das Kirchenlied und seine Singweise in lebendigem Gespräche entgegen, die Liedform dadurch nicht allein wahrend in dem kirchlichen Kunstgesange, sondern eben durch den Gegensatz ihre Bedeutsamkeit in helles Licht setzend. Diesen Weg fanden wir zunächst angebahnt durch Hammerschmidt, der dann auch wohl ein Lied und dessen Weise, einem andern und der seinigen gegenüberstellt, ja, die Melodieen beider verflicht, in der Form des Concerts dasjenige erneuend, was in der des Motetts schon das vorangehende Jahrhundert sich als Aufgabe gestellt hatte. Viele folgen ihm nach auf diesem Wege im Laufe des Jahrhunderts, und es bildet sich so eine Gegenwirkung in evangelischem Sinne wider die Alleinherrschaft des Concertes im kirchlichen Kunstgesange, und wider die Ausschließung der geistlichen Liedweise, die nun aufs Neue eine bedeutendere Stellung einnimmt. Ja, es erzeugt sich eine neue Form derselben, die geistliche Arie, auf den Gemeinegesang rückwirkend indem sie sich ihm einbürgert.

Schon gegen das Ende der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts sahen wir die Gabe des Sängers übergehen von dem Volke, der Gemeine, auf die kunstmäßig gebildeten Tonsetzer. Die schöpferische Begeisterung, die aus den älteren Weisen, den Erzeugnissen des unbewußten Kunsttriebes im Volke, so hell hervorleuchtete, entzündet an dem geistlichen Liede der früheren Zeiten der Kirchenreinigung, war vor dem trocken-lehrhaften Gepräge der meisten geistlichen Lieder späterer Tage gewichen. Die Meister des Satzes dagegen hatten schon von Anbeginn sich gelehnt mit ihrer Kunst an jene urkräftigen Weisen, an ihnen war dieselbe zum Bewußtseyn erwacht, erstarkt, emporgewachsen, zu lebendiger Blüthe entfaltet; eingedrungen in das innerste Wesen jener köstlichen Melodieen, hatten diese

Meister nun selber die Gabe empfangen, Ähnliches in gleichem Sinne schöpferisch hervorzubringen. Sie waren die Vertreter der Gemeinen geworden auch für den allgemeinen Kirchengesang; nicht allein die begabteren Stimmen aus derselben, — denn dieses waren die früheren geistlichen Sänger im Volke nicht minder gewesen, — sondern auch die bewußteren; ja diese Stellung behielten sie auch da noch, als die geistliche Dichtkunst in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts einen neuen Aufschwung gewann. Denn mit ihm war die Sängergabe dem Volke nicht zurückgekehrt; durch die drückende Schwüle, die dem langen, die früheren Tage jenes Zeitraumes durchrasenden Kampfe voranging, war sie gedämpft worden, der verderblichste Krieg selber hatte sie endlich erstickt. Sie war dagegen bei den Tonmeistern geblieben, deren Kunst als eine selbständige die des Dichters überwachsen hatte; doch erscheint, wo diese sie in dem Sinne übten, dessen wir gedachten, in ihren liedhaften Schöpfungen nicht die geistliche Arie sowohl, als ein lebendiger Nachklang der alten Kirchenweise, dem nur die Urkraft gebricht, die den aus mächtigem Drange unbewußt hervorgequollenen Tönen eignet. Ein solcher Nachklang begegnet uns in den zahlreichen geistlichen Melodieen Johann Crügers, der, auch wo er selber nicht von Grund aus Neues hervorbringt, doch mit feinem Sinne für das Volksgemäße die bedeutsamsten Züge des von Andern im Ganzen minder glücklich Geschaffenen zu erkennen, sie kräftiger als von diesen geschehen war, geltend zu machen, ja, von Mehreren Entlehntes zu einem allgemein anmuthenden Ganzen so zu verschmelzen weiß, daß es nicht als Stückwerk erscheinen kann. Kaum einen Anderen wüßten wir ihm hierin zur Seite zu stellen, höchstens Johann Schop; denn J. Rudolf Ahle's Weisen, wie sie schon der geistlichen Arie sich hinneigen, haben nicht allgemeinen Eingang gefunden in die Kirche, sondern nur in einige Gemeinen örtlich sich eingebürgert. Die Mehrzahl der Meister jener Tage, nicht geneigt, in gleichem Sinne wie Crüger der Gemeine sich ganz hinzugeben, dürfen wir nicht aus ihr, wir müssen sie zu ihr tönende Stimmen nennen; zu ihr sangen sie die geistliche Arie, von ihnen hat sie dieselbe empfangen.

Denn das Verhältniß der Tonmeister zu der Gemeine hatte sich nunmehr völlig umgewandelt. Jene hatten in der entlehnten weltlichen, der neu hervorgegangenen geistlichen Volksweise, die Aufgaben für ihre Kunst von dieser zuvor entgegengenommen, ihre Thätigkeit war nur eine entwickelnde, ausgestaltende gewesen. Nun war aber, neben dieser Gabe des Ausgestaltens, auch die des schöpferischen Hervorbringens ihnen zu Theil geworden, und eben jetzt, lebendig berührt von einer neuen Richtung solchen Schaffens, hatte die Mehrzahl unter ihnen die Bahn betreten, die ihnen durch diese Richtung vorgezeichnet wurde, eine Bahn, auf der sie des Bandes bald mehr, bald minder vergaßen, das sie bisher an die Gemeine geknüpft hatte. Sie waren es, die auf solchem Wege sich dieser entfremdeten; minder wurde diese ihnen entfremdet. Das zwischen dem kirchlichen Kunstgesange, und dem der Gemeine bestehende Band in der geistlichen Volksweise, das durch die lebendig aufblühende Kunst gewonnene und aufgeschlossene tiefere Verständniß derselben, hatte die Gemeine, die zuvor der Kunst des Setzers nur staunend und stumm hatte entgegenhorchen können, als einer ihr innerlich fremden, umgeschaffen zu einer von ihr lebendig berührten, selbstthätigen Hörerin. Eine solche blieb sie nun auch der neuen Kunstrichtung gegenüber. Denn diese stellte sie dem Meister des Satzes nicht wieder in gleiche Ferne wie vormahls. Der durch sie gebotene nähere Zusammenhang zwischen Ton und Wort vermittelte den Hörern das Verständniß der in jenem neuen Sinne hervorgehenden Schöpfungen; die Mehrzahl derselben redete auch in melodischer Ausbreitung mehr zu ihren Sinnen, als es in älterer

Zeit durch harmonische Stimmenverflechtung hatte geschehen können, und schmeichelte sich dem empfänglichen Ohre ein. Nun war aber damahls zumeist nur die Kirche der Ort, wo die Tonkunst in ihrer Höhe dem Volke entgegentrat, wo dasselbe an dem ihm dort Dargebrachten, mehr oder minder sinnig, die Thätigkeit üben konnte, die ihm an der Stelle des früheren, schöpferischen Hervorbringens geblieben war: die des Aufnehmens und Aneignens, des Umgestaltens der empfangenen Gabe zu einem Gegenstande gemeinsamer Ausübung im Kirchengesange. Die Gemeine lauschte nunmehr den Tönen des Kunstmeisters, wie dieser zuvor den ihrigen gelauscht hatte. Aus seinem Entgegenkommen waren lebendige Nachklänge der alten Kirchenweise hervorgegangen, aus dem ihrigen entwickelte sich die Möglichkeit des Einbürgerns der geistlichen Arie in den kirchlichen Gemeinegesang.

Die geistliche Arie ging hervor aus einer mit dem Beginne des 17ten Jahrhunderts bestimmter ausgesprochenen Gemüthsrichtung, die, sich allgemach verbreitend, die geistliche Dichtung durchdrang, und von der sich eben damahls erneuenden Tonkunst die gemäßesten Formen empfing um sich zu gestalten. Die Gährung, welche die evangelische Kirche seit der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts für innere Entwicklung zu überstehen hatte, der Kampf mit feindseligem Gegenwirken der alten Kirche, der ihr auferlegt war, die gehässigen Reibungen zwischen den beiden in ihrem Schooße hervorgegangenen Richtungen, Zerwürfnisse, deren Ende nicht abzusehen schien, über denen die Kraft erlahmte, weil sie durch kein hofnungsreiches Ergebniß aufrecht erhalten wurde, erzeugten eine Stimmung allgemeinen Unbehagens. Man war nicht kampfesfreudig, wie um die ersten Zeiten der Glaubensreinigung, sondern von Herzen streitesmüde, sehnte sich nach dem Frieden des Jenseits, pries mit Entzücken seine gehoften Freuden. Je näher die Zeit rückte, wo die gährenden, feindseligen, sich aufreibenden Kräfte zu wildem Aufruhr gegeneinander entbrennen sollten, um so mehr wuchs diese unheimliche Stimmung. Laut verkündete man, daß die letzten Zeiten gekommen; man forschte in den dunkeln Weissagungen des Buches der Offenbarung, die verhüllten Schicksale der Zukunft zu enträthseln, man fand deutungsschwere Worte über das geheimnißvolle Verhältniß des Erlösers zu seiner Kirche, des Lammes zu der Braut, man erinnerte sich, daß es vorgebildet sei in dem hohen Liede des weisen Königs von Juda, man ergriff, neben den Psalmen, ja, mit Vorliebe, dieses versiegelte Buch, Christum und seine Kirche deutlicher als zuvor wiedererkennend in dem Liebesgespräche Salomons und Sulamiths. Das Gefühl heiliger Liebe zu dem Erlöser prägt sich nun immer mehr aus unter dem Bilde der irdischen, es gestaltet sich persönlicher; das in diesem Sinne gedichtete geistliche Lied wird dem weltlichen genähert, die Töne der Sehnsucht, des Ahnens seeliger Nähe, des Entzückens im innigsten Vereine, lebhaft angeschlagen in der Dichtung, spiegeln sich nothwendig wieder in der Weise des geistlichen Sängers, ihr eine andere Farbe leihend als zuvor. Daraus erwächst nun auch eine Hinneigung neuer Art zu dem Passionsliede. Durch das schmerzlichste Leiden, die herbste irdische Schmach, hat der Heiland die Seele sich gewonnen, sie ist im tiefsten Sinne dadurch seine Braut geworden; wie könnte sie aufhören, das Bild dieses für sie so köstlichen Leidens in jedem seiner einzelnen Züge zu betrachten, sich darin zu versenken, in ihm dem Erlöser sich erst als ganz eigen zu empfinden? So erwachen aufs neue jene älteren Andachten zu den am Kreuze gemarterten Gliedern des Herrn, aus einzelnen Strophen längerer Lieder wachsen sie an zu mannichfach geflochtenen Kränzen selbständiger, an jedes einzelne Glied gerichteter Gesänge; heiße, sehnliche Liebesklagen, bitter schmerzliche Bußgesänge der ohne jenes Leiden verlornen Seele, die sich nun

anklagt, das Herbste gebracht zu haben über den, der um ihrentwillen gehorsam geworden bis zum Tode, ja, zum Tode am Kreuze. Während nun Alles dieses eben nur anklingt, um später erst völlig auszutönen, geht aus drückender, ihn vorandeutender Beklemmung, jener heillose, dreißigjährige Kampf hervor; zerstörend, verwildernd, nicht sowohl zur Abwehr entflammend, als vereinzelnd, alle gemeinsamen Bande lockernd. Gänzlich verstummen die Töne heiligen Gesanges nicht vor ihm; während er auf Allen lastet, während Erfahrungen der mannichfaltigsten Art jene Stimmung nähren, ja steigern, erklingen sie als Laute der Klage, der Buße, aus innerem Herzensdrange; sie brechen mächtiger hervor nachdem der Streit ausgetobt hat, es gestaltet sich nun aus, was zuvor nur angedeutet gewesen. Aber in den Lehrern der Gemeine erwächst auch die Überzeugung, daß, während freilich Mancher aus den schweren Prüfungen der vergangenen Zeit geläutert und bewährt hervorgegangen, doch im Allgemeinen die Kirche verfallen, daß es hochnöthig sei, sie wiederum aufzurichten. Geltend macht sie sich zumahl in jenem fruchtbaren Poeten Niedersachsens, der, mit der Gabe schnellen, mühelosen Reimens ausgerüstet, nun Alles daran setzt, nicht predigend allein, sondern auch dichtend, den Wiederaufbau des Heiligthums zu fördern, in geistlichen Liedern das Wort Gottes reichlich wohnen zu lassen in der Gemeine, wie im Hause, es zu ergreifen wo möglich in jeder Gestalt, wie es niedergelegt ist in die heiligen Schriften, seine verborgene Kraft zu Tage zu fördern. Allen will er Alles werden; jedes Lebensgebiet, jedes Alter, jedes Verhältniß will er umfassen mit seiner geistlichen Dichtung. Trost und Stärkung soll sie bringen einem Jeden, dem der Krieg, wie so Vielen, tiefe, schmerzliche Wunden geschlagen, der an dessen Nachwehen mittelbar zu leiden hat, auf dem die schlimme Zeit schwer lastet; allein um der überhand genommenen Verwilderung zu wehren, soll auch einem Jeden ein Spiegel vorgehalten werden, worin er sein Lebens**verhältniß** und dessen Bedeutung erkenne, und hingewiesen werde auf die Stütze, an die er in der besondersten, eigensten Lebens**lage** sich zu halten habe. So wird nun das geistliche Lied umgewandelt zum Gelegenheitsliede, wie zuvor, auf ganz entgegengesetztem Wege, das Gelegenheitslied nicht selten Kirchenlied geworden war. Denn jenes, wenn auch an ein besonderes Lebensereigniß geknüpft, brachte, wenn ein wahrhaft empfundenes, daran doch zugleich die Macht des Glaubens, die rechte Bedeutung der Kirche für deren einzelnes Glied, lebendig zur Anschauung; eine Blüthe frommen Lebens, heiliger Erfahrung, trug es eine allgemeinere Bedeutung, eine tiefere, nicht ausschließend auf seine äußere Veranlassung beschränkte Geltung in sich, und darum konnten auch die Thore der Kirche sich ihm öffnen, wie wir es bei vielen Liedern solcher Art, selbst noch bis gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts hin gefunden haben. Allein Rists **sonderbare** Lieder, denen viele seiner Sammlungen geistlicher Gesänge eigends gewidmet sind, lehnen sich nicht an Erlebtes, Erfahrnes, sondern an vorausgesetzte, ersonnene Lebensverhältnisse und Lebenslagen, sie sind **gemachte**, nicht lebendig **gewachsene**, sie drängen in die Enge, statt aus dem einzelnen engen Erlebnisse hinauszudringen zu der weiteren, größern Gemeinschaft der Gläubigen in der Kirche. Und eben ein solches Verengen thut sich auch anderweit hervor, selbst da wo die Absicht laut verkündet wird, um eines größeren Zweckes willen eine weitere Gemeinschaft zu stiften. Schon ein Jahr vor Ausbruch des Böhmischen Krieges, ein Jahrhundert nach den Anfängen der Kirchenverbesserung, war die fruchtbringende Gesellschaft zur Förderung der deutschen Muttersprache und Dichtung, zumahl geistlicher, entstanden; gegen die Mitte des Jahrhunderts gingen, in gleichem Sinne von Mitgliedern derselben als Pflanzgärten für sie gestiftet, die Pegnitzschäferei hervor, und der Elbschwanenorden, zum Theil mit

der bestimmt ausgesprochenen Absicht, in reinen Liedern das Lob des Erlösers zu verkünden. Allein der Krieg hatte die einheimische Triebkraft gedämpft; man schrieb und sang, wenn auch sich frei haltend von nicht deutscher Zunge, von welschen Wendungen, doch in fremdländischem Sinne, und öfnete der vom Auslande kommenden Mode die Thüre; des Einflusses nicht zu gedenken, den ein gewisser Genossenschaftssinn überall da übt, wo engere, in sich geschlossene Vereine entstehen, und der dem Meisten aus deren Mitte Hervorgegangenen ein Gepräge giebt, das wir zunftmäßig nennen möchten.

Von Allem diesen, wodurch die Dichtung, theils sich umgestaltete und belebte, theils auch beschränkt und eingeengt wurde, wie hätte der geistliche Sänger, der Erfinder der Singweise, die nach Aller Überzeugung dem Liede erst wahrhaftes Leben einhauche, unberührt bleiben können? Hatte er, als Tonsetzer, die um den Anfang des Jahrhunderts hervorgegangene, bei der Mehrzahl günstig aufgenommene Form des geistlichen Concerts mit lebhafter Vorliebe ergriffen; hatte er die alte Kirchenweise, entweder in einfachem Satze ihr gegenüber gestellt, oder sie als Grundlage melodischer, ein- oder mehrstimmiger Ausbreitung gewählt, in Allem diesen aber ein älteres schon Vorhandne concerthaft gefaßt, ausgestaltet; wie wäre ihm nicht der Drang entstanden, nunmehr auch ein in solchem Sinne ursprünglich Gebildetes neu zu schaffen, der geistlichen Volksweise eine geistliche Kunstweise entgegen zu setzen? Diese, auf solchem Wege hervorgegangen, war nun eben die geistliche Arie. Sie theilte mit der alten Kirchenweise die Liedform; aber nicht aus einem kräftigen Gemeingefühl als dessen lebendiger Ausdruck hervorgeblüht, trug sie weder mehr das Gepräge des alten kirchlichen, noch des Volksgesanges. Die Kirchentonart erscheint in ihr höchstens in leisen, unwillkührlichen Anklängen, oder in Zügen die ihr absichtlich entlehnt werden, wie um zu prüfen, ob noch ein Lebenskeim in ihr wohne; der volksthümliche rhythmische Wechsel begegnet uns kaum anders in ihr, denn als flüchtige Erinnerung an früher Dagewesenes. Der Ton des Liebes- und des Klageliedes herrscht in ihr vor, und alle Ausdrucksmittel welche die sich erneuende Tonkunst geschaffen, zumahl die Chromatik, werden aufgeboten, ihn genügend ausklingen zu lassen. Die Dichtung an welche sie sich lehnt, hat sich allgemach das Besonderste, Einzelnste zur Aufgabe gestellt, und ihr darin nachzugehen ist nun auch der Sänger der Arie bemüht, die einem so gestalteten Liede sich anschließen soll. Dem in Preußen heimisch gewordnen Heinrich Albert, einem der ersten, der seine Gesänge Arien nennt, bildet sich ihre Form zumeist an Gelegenheitsgesängen, als Verbindung redegemäßer Betonung mit schmuckhaft zierlicher Ausbreitung des Melodischen; mehr in den Singweisen, die er nur durch eine Grundstimme begleitet, stellt sie sich dar bei ihm, als in mehrstimmigen Tonsätzen, denn hier wird er gebunden durch die in der Preußischen Tonschule mächtig vorwaltende Art des Eccardschen Tonsatzes, zumahl er in einem Kreise lebt, der nicht günstig gestimmt ist für die neue Richtung, und ihn hindert in deren Sinne sich frei zu entwickeln. Bei Hammerschmidt, der nur einzelnen seiner Sätze den Namen Arie beilegt, erwachsen diese aus der, in der Mehrzahl seiner Werke vorwaltenden Gesprächsform; diejenigen seiner Arien, die sich später einbürgerten in die Kirche, zeigen uns Liedhaftes in einfachem Tonsatze, gewürzt durch das Wechselspiel hoher und tiefer, voll- und minderstimmiger Chöre, Einzelgesanges und Chorgesanges. Johann Rudolf Ahle, der Liedform vor Allem geneigt, um derentwillen er das Kunstreiche und Schwere hintansetzt, in der Überzeugung, daß mit ihr mehr auszurichten sei als mit Jenem, wäre, wenn früher geboren, wenn anderen Dichtern gesellt, vielleicht gleich Crüger (den er an Erfin-

dungsgabe bei Weitem übertrifft) in der evangelischen Kirche mit seinen Weisen allgemein heimisch geworden. Allein die Dichtungen Burmeisters, Vockerodt's, Stark's, denen er vorzugsweise sich anschließt, bedingen in ihrer schönrednerischen Fassung, ihrem zunftmäßigen Gepräge, auch das seiner Melodieen, die nicht dadurch arienhaft werden, weil sie durch Vorspiele eingeleitet, durch hineintönende Begleitung geschlossen werden, denn dieser Schmuck wäre ihnen leicht abzustreifen, sondern weil sie, neben der Einwirkung welche die äußere Gestalt ihrer Lieder auf sie übt, auch deren weniger gegenständlichem, als empfindsam grüblerischem Inhalte nachgehen. Darum haben sie, mit wenigen Ausnahmen, nur in der näheren Umgebung des Ortes wo sie entstanden eine bleibende Heimath in der Kirche gefunden. Wie Form und Inhalt der sogenannten sonderbaren Lieder auf deren Sänger einwirkten ist zuvor schon angedeutet; das Festhalten an dem Einzelnen, das Streben nach Besonderstem, tritt wohl nirgend schärfer hervor in dem Kreise der Ristschen Sänger, als bei jenem Christian Flor, dem vorletzten den der rüstige Dichter sich gesellte, einem Tonmeister, der — hierin Ahle geradehin entgegen — der Ansicht ist, daß mit der Liedweise wenig erwiesen werden könne, aber nun, um damit doch das Möglichste zu erreichen, in seinen Formen schon weit über dasjenige hinaus geht, was eine Kirchgemeine sich aneignen kann. Christoph Peter, Sänger der meisten Lieder seines Landsmanns Johann Franke, stellt in seinen Geistlichen Arien die von ihm erfundenen Singweisen, die er mit Instrumentenspiel auf mannichfache Art einleitet, durchwebt, begleitet, meist in doppelter Gestalt, geraden und dreitheiligen Taktes, einfacher und schmuckreicher, neben einander, und überträgt die Formen mit denen er sie uns entgegenbringt auch auf einzelne ältere, ja die ältesten kirchlichen Melodieen. In dem arienhaften Gepräge der Weisen, welche Nürnberger Meister zu geistlichen Liedern von Genossen der Pegnitzschäferei erfinden, spiegelt sich, neben nicht gemeinen Gaben jener Tonkünstler, der Geist jener dichterischen Genossenschaft auf das Lebendigste ab. Kaum ist es nöthig zu bemerken, daß Melodieen zu geistlichen Liedern, welche Dichtern jener Zeit in einsamer Betrachtung, auf fromme Anregungen entstehen, und später von ihnen gesammelt werden, es mögen diese Melodieen von den Dichtern selbst, oder nahe Befreundeten gesungen werden, nur unter der Form der Arie erscheinen.

Wie nun das geistliche Concert allmählig die Gunst der Mehrzahl gewonnen hat, so schmeichelt auch die Arie, als aus ihm hervorgegangen, sich unvermerkt ein in Aller Ohr, und bei dem nunmehr bestehenden Verhältnisse der Gemeine zu der kirchlichen Tonkunst, bahnt sie auch in den allgemeinen Kirchengesang sich ihren Weg. Der Reiz des Neuen überwältigt die Ehrfurcht gegen die geistliche Weise aus den Blüthetagen der Kirchenverbesserung; durch die glättende, schmeidigende Hand die man an sie legt, offenbart sich der Wunsch, sie von allen Unebenheiten und Härten zu befreien, die man, der modernen Zierlichkeit gegenüber, jetzt in ihr finden will, wenn man es auch nicht ausdrücklich eingesteht, sondern in allgemeinen Ausdrücken immer noch ihres Lobes und Preises voll ist; so daß jene einzelne Stimme, welche eingesteht daß sie hart klinge, und daß man die Lieblichkeit bei ihr in der Gewohnheit suchen müsse, wohl zu den Seltenheiten gerechnet werden darf.

Je mehr nun die geistliche Arie in ihren äußeren Zügen, ja, dem Geiste nach, der Melodie des weltlichen Gesellschaftsliedes sich nähert, um so mehr wächst die Neigung, auch diese hineinzuziehen in den Kreis des allgemeinen Kirchengesanges, wie man zuvor, selbst noch in der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, die Weise des weltlichen Volksliedes für denselben entlehnt hatte. Scheu, und fast zaghaft, sucht man diese neue Art des Eindringens weltlicher Töne in das kirchliche

Gebiet, anfangs kaum zu rechtfertigen, mehr zu entschuldigen; denn man ist sich doch bewußt, daß bei ganz verändertem Verhältnisse man auf die Gründe sich nicht mehr berufen könne, die man in älterer Zeit dafür in Anspruch genommen, daß es ein Anderes sei um die Urkraft der aus dem unbewußten Kunsttriebe lebendig hervorgewachsenen Weise, gegen die modische Zierlichkeit der dem Zeitgeschmacke gemäß von Kunstmeistern erfundenen Melodie; aber dieses Bewußtseyn erlischt zuletzt, man nennt das Entlehnen des Weltlichen für geistliche Zwecke eine der Weltliebe mit Recht und zum Heil abgerungene Beute, sofern man nur deren Ursprung auf immer verwischen könne, und beruft sich nun kühn zur Rechtfertigung auf Sprüche der heiligen Schrift. Was man der, auch mit der Masse des Volkes allmählig in nähere Beziehung tretenden Opernbühne abgehorcht, beginnt man nur mit Vorsicht erst in diesen Kreis des Entlehnens aufzunehmen, allein wenn auch das unmittelbar, offenkundig daher Stammende noch von der Kirche verschmäht wird, so steht doch neben dieser, bisher der vorzüglichsten Pflegerin der Tonkunst, in deren Dienste diese ihren ganzen Reichthum entfaltete, nunmehr eine weltliche Stätte für diese Kunst, deren mächtiger Einfluß bald erfahren werden sollte; eine Einwirkung, an der sich dann ein Kampf entzündete zwischen den Wächtern des Heiligthums, und, nicht den weltlich Gesinnten allein, sondern auch den, einer freieren Entwicklung frommen Sinnes in allen Lebensrichtungen Hingeneigten; ein Kampf, der, jetzt nur durch einzelne Stimmen noch vorgedeutet, in seiner ganzen Herbheit einer späteren Zeit angehört, und uns erst beschäftigen kann, wenn wir bis in diese vorgedrungen sind.

Wir stehen jetzt an der Schwelle dieser Zeit, und damit an der Grenze des gegenwärtigen Theiles unserer Darstellung, auf den wir eben einen rückwärts schauenden Blick gerichtet haben. Mannichfachen Wirren und Verdüsterungen auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges gehen wir entgegen, aber auch einer aus ihnen sich erhebenden gewaltigen, großartigen Erscheinung. Möchte uns gegeben seyn sie zu erfassen und zu durchdringen, sie ihrer würdig aus dem Strome der Vergangenheit zu lebendiger Anschauung hervorgehen zu lassen!

Verzeichniß der Musikbeilagen nach ihrer Folgeordnung, und nach den Urhebern der Tonsätze.

Die beigefügte Jahrszahl zeigt das früheste Druckjahr des Tonsatzes an; das bei einem Meister, oder einzelnen Tonsatze stehende *, daß der Tonsetzer (mindestens wahrscheinlich) auch Erfinder der Melodie ist. Von Nr. 142 ab sind alle Sätze bei denen eine größere Stimmzahl nicht bemerkt ist, zweistimmige.

Erhard Bodenschatz. 1608. *

1. Ich dank' dir Gott für alle Wohlthat 2c. 4st.
2. Der Tag hat sich geneiget 2c. 4st.
3. Es ist gewißlich an der Zeit 2c. 4st.

Martin Zeuner. 1616.

4. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 2c. 5st. *
5. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin 2c. 5st.
6. Gebenedeit sei Gott der Herr 2c. 5st.

Johann Andreas Herbst. 1659. (bei Erhardi.)

7. Erstanden ist der heilig' Christ 2c. 5st.
8. Ach Gott, wie lang' vergissest mein 2c. 5st.
9. O Herr, wer wird Wohnunge ha'n 2c. 5st.
10. Dies sind die heil'gen zehn Gebot 2c. 5st.

Johann Jeep.

11. Auf diesen Tag bedenken wir 2c. 4st.
12. Ach Gott und Herr 2c. 4st. *

Moritz, Landgraf von Hessen.

13. Vom Himmel hoch da komm ich her 2c. 4st. *
14. Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit 2c. 4st. *
15. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 2c. 4st. *
16. Wenn wir in höchsten Nöthen seyn 2c. 4st. *
17. Lobsinget Gott und schweiget nicht 2c. 4st.
18. Als Jesus Christus, Gottes Sohn 2c. 4st.
19. Wir glauben an Gott den Vater 2c. 4st.
20. Ach lieben Christen seid getrost 2c. 4st.
21. Gelobet seyst du, Jesus Christ 2c. 4st.

(13–21: 1612.)

22. Der unweis' Mann in seinem Herzen spricht. 4st. Ps. 53.
23. Ich dank' dir Herr, von Herzen rein 2c. 4st. Ps. 111.
24. Nun singt ein neues Lied dem Herrn 2c. 4st. Ps. 98.
25. Gott segne uns durch seine Güte 4st. Ps. 67.

(22–25: 1607. *)

Melchior Frank.

26. O Jesu, wie ist dein' Gestalt 2c. 4st.
27. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt 2c. 5st.

(26–27: 1627. *)

28. Wenn ich in Todesnöthen bin 2c. 4st.
29. Ein Würmlein bin ich, arm und klein 2c. 4st.

(28–29: 1631. *)

30. O großer Gott von Macht 2c. * 4st. Mel. 1632.
31. Was hilft seyn hübsch und fein 2c. * 4st. Mel. vor 1639.

(30–31: 1647. C. Goth. 1648.)

32ª. Der Bräutgam wird bald rufen 2c. 5st. 1627. *
32ᵇ. — — — — — — 5st. 1646. (Cant. Goth.) *
32ᶜ. Aus tiefer Noth 2c. 5st. 1631.

Michael Altenburg. *

33. Herr Gott nun schleuß den Himmel auf 2c. 5st.
34. Herr Gott Vater, ich glaub an dich 2c. 8st.

(33–34: 1620.)

35. Jesu, du Gottes Lämmelein 2c. (Mel. vor 1640). 5st. (1646 Cant. Goth.)

Bartholomäus Helder. (Cant. Goth.) *

36. Das Jesulein soll doch mein Trost 2c. 4st.
37. Ich freu mich in dem Herren 2c. 4st.
38. Auf meinen Herren Jesum Christ 2c. 4st.

(36–38: 1646.)

Matthäus Apelles von Löwenstern. 1644. *

39. Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine 2c. 4st.
40. Heut ist, o Mensch ein großer Trauertag 2c. 4st. Schaut ihr Sünder 2c. 2st.
41. Wenn ich in Angst und Noth 2c.
42. Nun preiset alle 2c.
43. Mein' Augen schließ ich jetzt 2c.

(41–43: 2st.)

Johann Stobäus.

44. Such wer da will ein ander Ziel 2c. 5st. 1613. *
45. Im finstern Stall, o wundergroß 2c. 5st.
46. Nun laßt uns mit den Engelein 2c. 5st.

(45–46: 1642. *)

47. Das alte Jahr ist nun vergangen rc. 5st. 1613. *
48. Der Herr fährt auf mit Lobgesang rc. 5st. } 1644. *
49. Komm heil'ger Geist dein Hilf uns leist rc. 5st. } 1644. *
50. Sollte denn das schwere Leiden rc. 7st. } 1644. *
51. Bedenk o Mensch die Angst und Noth rc. 5st. 1642. (O Herre Gott begnade mich)
52. O wie selig seid ihr doch ihr Frommen rc. 5st. 1635. (Jesus Christus unser Herr und Heiland.)
53. Wenn wir in höchsten Nöthen seyn rc. 5st. 1610.
54. Ich harrete des Herren rc. 5st. (Herzlich thut mich verlangen.) } 1634.
55. An Wasserflüssen Babylon rc. 5st. } 1634.
56. Herzlich lieb hab' ich dich o Herr rc. 5st. 1638.
57. Freut euch des Herrn, ihr Christen all rc. 5st. (Nun freut euch lieben Christeng'mein. Ältere Mel.) 5st. } 1634.
58. Ich dank dir schon rc. 5st. } 1634.
59. Nun freut euch Gottes Kinder all rc. 5st. } 1634.
60. Den Vater dort oben rc. 5st. } 1634.
61. Herr ich denk' an jene Zeit rc. 5st. (Lob sei dir, gütiger Gott rc.) } 1639.
62. Gleichwohl hab' ich überwunden rc. 5st. (Wie nach einer Wasserquelle rc. Ps. 42.) } 1639.
63. Wirst du Herr mich ewig hassen rc. 5st. Ps. 77.) 1645.

Heinrich Albert. *

64. Mein Dankopfer, Herr, ich bringe rc. 2st. 1638.
65. Der Himmel Blau und Zier rc. 2st. 1641.
66. Gott des Himmels und der Erden rc. 5st. } 1643.
67. O Christe, Schutzherr deiner Glieder rc. 2st. } 1643.
68. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht rc. 5st. 1648.
69. Ich steh in Angst und Pein rc. 5st. 1641.

Conrad Matthäi. *

70. Herr Jesu, Trost in aller Noth rc. 5st. 1659. (5st. Vorspiel.)

Johann Weichmann. *

71. Vater, deine Ruth rc. 5st. 1652.

Thomas Strutius. *

72. Der große Drach' die alte Schlang rc. 4st. } 1656.
73. Ach was vor Pein rc. 5st. } 1656.

Georg Weber. *

74. O du allergröß'te Freude rc. 5st. } 1649.
75. Bist du nicht, du theurer Schatz rc. 5st. } 1649.

Johannes Crüger.

76. Herzliebster Jesu rc. *
77. Zion klagt mit Angst und Schmerzen rc. (Umbildung von 107.) } 4st. 1640.
78. Von Gott will ich nicht lassen rc. * } 4st. 1640.
79. Auf auf mein Herz mit Freuden. * 4 St. 2 Instr. 1649.
80. Nicht so traurig, nicht so sehr rc. * 4 St. 2 Instr. 1658.
81. Herr ich habe mißgehandelt rc. 2 Instr. 4 St. 1658. *
82. Lasset uns den Herren preisen rc. 2 Instr. 4 St. } 1649. *
83. Nun danket alle Gott rc. 4st. } 1649. *
84. Schmücke dich o liebe Seele rc. 4st. } 1649. *
85. Du o schönes Weltgebäude 2 Instr. 4 St. 1658. *
86. O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen rc. 4st. 1649. *
87. Brunnquell aller Güter rc. 2 Instr. 4 St. 1658. *
88. O Gott du frommer Gott rc. 4st. 1682 (bei Vopelius). *
89. O Jesu Christ, dein Kripplein ist rc. 2 Instr. 4 St. } 1658. *
90. Fröhlich soll mein Herze springen rc. 2 Instr. 4 St. } 1658. *
91. Jesu meine Freude rc. * 4st. 1690 (pr. piet.)
92. Jesus meine Zuversicht rc. * 2 Instr. 4 St. } 1658.
93. Ein' feste Burg rc. 5 Posaunen, 4 St. (S. auch 145[a].) } 1658.

Jacob Hintze. *

94. Gieb dich zufrieden und sei stille rc. } 4st. 1690.
95. Alle Menschen müssen sterben rc. } 4st. 1690.

Johann Georg Ebeling. *

96. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld rc. 2 Instr. 4 St. } 1666.
97. Gieb dich zufrieden und sei stille rc. 2 Instr. 4 St. } 1666.
98. Warum sollt' ich mich denn grämen rc. 2 Instr. 4 St. } 1666.

Michael Prätorius.

99. Für uns ein Mensch geboren rc. 2st. 1619. (Herr Christ, der einig' Gotts Sohn.)
100. O hilf Christe, Gottes Sohn rc. (Christus der uns seelig macht.) 4 Instr. 4 St. 1621.

Heinrich Schütz.

101. O hilf Christe, Gottes Sohn 3st. } 1636.
102. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ 4st. } 1636.
103. Ich heb' mein' Augen sehnlich auf rc. 4st. 1628 (1661.) *

Johann Herrmann Schein.

104. Da Jesus an dem Kreuze stund rc. 5st. } 1627.
105. Auf meinen lieben Gott rc. * 4st. } 1627.
106. Mach's mit mir Gott, nach deiner Güt rc. * 5st. 1645.
107. Seeligkeit, Fried', Freud und Ruh rc. * 5st. } 1627.
108[a]. Die Nacht ist kommen rc. 4st. } 1627.
108[b]. Ach Gott und Herr rc. 4st. } 1627.

Johann Rosenmüller.

109. Kündlich groß rc. 3st. 1653.
110. Welt ade, ich bin dein müde rc. 5st. (1649 die Melodie; der Tonsatz 1682, bei Vopelius). (S. auch Nr. 95.)

Andreas Hammerschmidt.

111. Erbarm' dich mein o Herre Gott rc. 5st. 1641.
112. Was mein Gott will rc. 5st. 1645. (Auf meinen lieben Gott rc.) 2 Singst. und Baß.
113. Mir hast du Arbeit gemacht rc. 5st. (O hilf Christe, Gottes Sohn rc.) } 1646.
114. Freuet Euch ihr Christen alle rc. * 3=, 5=, 8st. } 1646.

115. O Vater aller Frommen ꝛc. 1653.
(Herr Christ, der einig' Gotts Sohn, 5st.
116. Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc. 2- und 5st.
5st. Vorspiel und Geigenbegleitung.
117. Meine Seele Gott erhebt ꝛc. desgl.
118. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ꝛc. 5st.
(Mitten wir im Leben sind.) } 1658. *
119. Bis hin an des Kreuzes Stamm ꝛc. 5st.
5st. Vorspiel und Geigenbegleitung.
120. Schmücket das Fest mit Mayen ꝛc. 2- u. 5st.
5st. Vorspiel und Geigenbegleitung.

Georg Neumark. *

121. Wer nur den lieben Gott läßt walten 2st. 3st. Vorspiel. 1657.

Johann Rudolf Ahle.

122. Was werden wir essen ꝛc. 1658.
(Warum betrübst du dich mein Herz ꝛc.) 4 Singst. und Generalbaß.
123. Es ist genug, so nimm ꝛc. 6st.
124. Du keusche Seele du ꝛc. 4st. 4st. Vorspiel und Begleitung.
125. Es kommet dein Jesus, du gläubige Schaar ꝛc. desgl.
126. Hier grünt des Aaronis Stab ꝛc. desgl.
127. Zions Fürst aus Davids Saamen ꝛc. desgl. } 1662. *
128. Es ist genug, nun geh' ich fort ꝛc. desgl.
129. Ist das Grab auch noch verriegelt ꝛc. desgl.
130. Triumph ihr Himmel, freuet euch ꝛc. desgl.
131. Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen ꝛc. desgl.
132. Der große Drache zürnt ꝛc. desgl.
133. Ja, er ists, das Heil der Welt ꝛc. 4st. 1664. *
(Liebster Jesu, wir sind hier ꝛc.)
134. Ach du Menschenblum ꝛc. 4st. 4st. Vorspiel.
135. Seele, was ist schönres wohl ꝛc. desgl. } 1662. *

Johann Georg Ahle. *

136. Nun die übermüde Nacht ꝛc. 1676.
137. Komm Jesu, komm doch her zu mir ꝛc. 1677.
138. Auf o Freundin, meine Wonne ꝛc. 1678.
139. Lobet den Herren allzumahl, ihr Heiden ꝛc. 1681.

Wolfgang Carl Briegel.

140. Ach daß du den Himmel zerrissest. 1660.
(Herr Christ, der einig' Gotts Sohn)
141. Führ' uns, Herr, in Versuchung nicht. 1680.
(Vater Unser im Himmelreich. Christ, der du bist der helle Tag. Ein' feste Burg.)

Johann Schop. *

142. Ermuntre dich, mein schwacher Geist ꝛc.
143. O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc. } 1641.
144. Lasset uns den Herren preisen ꝛc.
145. Wach auf mein Geist, erhebe dich ꝛc. 1642.
145ᵃ. (Joh. Crüger) O Ewigkeit du Donnerwort. 4 Singst. 2 Instr. 1658.
146. Werde munter mein Gemüthe ꝛc.
147. Ich will den Herren ewig loben ꝛc. } 1642.

Heinrich Pape. *

148. Bleiches Antlitz, sei gegrüßet ꝛc. Mel. 1648.
Tonsatz 1690.

Peter Meier. *

149. O Gott, der du mit eigner Hand ꝛc. 1651.

Siegmund Gottlieb Stade. *

150. Wie groß o Gott, ist deine Macht ꝛc. 1651.

Jacob Schulz (Prätorius). *

151. Wach auf, wach auf, du sichre Welt ꝛc.
152. O Vater aller Gnaden ꝛc. } 1651.

Heinrich Scheidemann. *

153. Frisch auf, und laßt uns singen ꝛc. 1651.

Thomas Selle. *

154. Auf, auf! ihr Reichsgenossen ꝛc.
155. Mein Herz, hör auf zu trauern ꝛc. } 1651.
156. O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit ꝛc.
157. Werde Licht, o Stadt der Heiden ꝛc. } 1655.

Michael Jacobi. *

158. Wie geh' ich so gebückt ꝛc. Mel. 1659.
4st. Tonsatz 1690.

Christian Flor. *

159. Recht wunderbarlich stand gebauet ꝛc. 1662.
160. Heran ihr Spötter ꝛc.
161. Ach Herr, wie magst du meiner doch ꝛc. } 1660.
162. Als erst die Welt geschaffen war ꝛc.
162ᵃ. Umbildung dieser Mel.
163. Unmöglich konnt ich tragen. } 1662.
163ᵃ. Umbildung dieser Mel.
164. Wohlan, ich will es wagen ꝛc.
165. Zu dir soll dieses Herz und Mund. } 1660.
166. Zum Streite bin ich, Herr, bereit.

Johann Erasmus Kindermann. *

167. O Mensch, all' irdisch Freud' veracht ꝛc. } 1649.
168. Lernet kennen bald den Tod ꝛc. } gedruckt 1652.
169. Nun wohlauf ihr meine Sinnen ꝛc. der Satz vor 1655.
Gedruckt 1657.

Michael Dilherr. *

170. Hör' liebe Seel' dir ruft der Herr ꝛc. 1644.

Johann Flittner. *

171. Ach was soll ich Sünder machen 1661.

Sebastian Frank. *

172. Warum schlägt den Tyrannen ꝛc. 1653.

Werner Fabricius. *

173. Laßt uns jauchzen, laßt uns singen ꝛc.
174. Jesu, du, du bist mein Leben ꝛc. } 1659.

Sophie Elisabeth,
Herzogin von Braunschweig Wolfenbüttel. *

175. Herr, der du mich mit andern auserfehen. 1667.

176. Mein Seelenbräutigam ꝛc.
177. Mein Gott, nun hab' ich dir verheißen ꝛc.
178. Das höchste Gut, darin mein Sinn beruht ꝛc.
179. Wie bin ich doch so sehr betrübt.
} 1667.

Christoph Peter. *

180. Dieses ist ein Tag der Wonne.
181. Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel.
} 1667.
182. Ihr Gestirn', ihr hohlen Lüfte. 1674.

Johann Ulich. *

183. Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc. 1674.

Georg Josephi. *

184. Lobt den Herrn, weit und fern ꝛc. 1657.

Knorr von Rosenroth. *

185. Jesu, Kraft der blöden Herzen ꝛc.
186. Jesu mein Treuer ꝛc.
187. Kommt, seid gefaßt zum Lammesmahl ꝛc.
} 1684.

Joachim Neander. *

188. Meine Hoffnung stehet feste ꝛc.
189. Ach wachet, wachet auf ꝛc.
190. Wunderbarer König ꝛc.
191. Unser Herrscher, unser König ꝛc.
(S. auch 193. 194.)
} 1680.

Georg Christoph Strattner. *

192. Himmel, Erde, Luft und Meer ꝛc.
193. (J. Neander.) Der Tag ist hin, mein Jesu ꝛc. 1680.
193ᵃ. (Strattner.) — — — — — — = 1691.
194. (J. Neander.) Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren 1680.
194ᵃ. (Strattner.) Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren 1691.

Heinrich Georg Neuß. *

195. O Jesu du bist mein ꝛc.
196. Dankt dem Herrn, ihr Gottesknechte ꝛc.
197. O, ach betrübte Zeit ꝛc.
198. Nun ist Heil, Kraft, Gewalt und Reich ꝛc.
} 1692.

Unbekannt.

199. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' ꝛc. 4st. 1651.
200. Valet will ich dir geben ꝛc. 4st. 1648. (Wie soll ich dich empfangen ꝛc.)
} C. Goth.

David Schedlich. *

201. Gehet in die Christenschul' ꝛc.

Heinrich Schwemmer. *

202. Lobet den Herren mit ewigem Ruhm ꝛc.
} 1676.

Johann Löhner. *

203. Glaub' es nicht, es sind Gedanken ꝛc.
204. Wach' auf, mach' auf die Pforten ꝛc.

Paul Heinlein. *

205. Ermuntert euch, ihr müden Seelen ꝛc.

Georg Caspar Wecker. *

206. Schaue Jesu, schau vom Himmel ꝛc.

Unbekannter Urheber.

207. O Ewigkeit ꝛc.
208. Wo bist du liebster Freund ꝛc.
} 1676.

D. Ludwig von Hornigk.

209. Mein' Wallfahrt ich vollendet hab ꝛc.
Mel. 1633. Druck 1659, bei Erhardi.

Unbekannt.

210. Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ.
Bei Erhardi, 1659.

J. D. Meier. * 1692.

211. Jesus, meine Zuversicht ꝛc.

Adam Drese. * 1698.

212. Jesu rufe mich ꝛc.
213. Seelenbräutigam ꝛc.

Samuel Scheidt.

214.
215.
} Zwei Sätze zu 4 St. über die Weise: Veni creator.
216. Ein 4st. Satz über die 7te Strophe des Liedes: Gelobet seyst du, Jesu Christ. Alle 1625.
217. Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc. 4st.
218. O Jesulein süß ꝛc. 4st.
} 1650.

Johann Pachelbel. * (zwischen 1676 und 1690.)

219. a. b. c. Drei Sätze über die Weise: Was Gott thut das ist wohlgethan ꝛc. Str. 1. 4. 5 des Liedes.
220. Voller Wunder, voller Kunst ꝛc. 4st.
221. Wohl euch die ihr in Gott verliebt ꝛc. 4st.
222. Auf, werthe Gäst ꝛc.

Anhang.

Johann Eccard, 1598. *

223. Freut euch, ihr Christen alle ꝛc. 5st.

Unbekannt; vielleicht Conrad Matthäi.

Der Tonsatz handschriftlich, 1647.
224. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

Übersicht der in vorstehendem Verzeichnisse enthaltenen geistlichen Melodieen nach ihrem Ursprunge und der Zeit ihrer Entstehung.

I. Geistliche Melodieen älteren Ursprungs.

1. Aus lateinischem Kirchengesange stammende.

Lobsinget Gott, und schweiget nicht. 5. Jahrh. Nr. 17.
A solis ortus cardine etc.
Veni creator spiritus etc. 8. Jahrh. 214. 215.
Christus der uns seelig macht ꝛc. zwischen dem 13ten und 15ten Jahrh. 100. 101. 103.
Patris sapientia.

2. Aus mittelalterlichem deutschen geistlichen Gesange.

15. Jahrhundert.

Gelobet seyst du, Jesu Christ ꝛc. 21. 216.
Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc. 104. 217.
Mitten wir im Leben sind ꝛc. 118.

II. Geistliche Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts.

1. Aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder.

1531.

Wir glauben an Gott den Vater ꝛc. 19.
Den Vater dort oben ꝛc. 60.

1541.

Jesus Christus unser Herr und Heiland.
(O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen) 52.

1564.

Als Jesus Christus Gottes Sohn ꝛc. 18.
Lob sei dir, gütiger Gott ꝛc.
(Herr ich denk' an jene Zeit ꝛc.) 61.

2. Calvinische Psalmweisen. Vor 1562.

Wenn wir in höchsten Nöthen seyn ꝛc. 53.
(O Dieu, donne moi délivrance etc. Ps. 140.)
Gleichwohl hab' ich überwunden ꝛc. 62.
(Ainsi qu'on oyt le cerf bruire etc. Ps. 42.)
Wirst du Herr mich ewig hassen ꝛc. 63.
(A Dieu ma voix j'ay haussée. Ps. 77.)
Der Himmel Blau und Zier ꝛc. 65.
(Les cieux en chacun lieu. Ps. 19.)

3. Auf weltliche Melodieen gegründete.

Was mein Gott will, das gscheh allzeit ꝛc. 112.
(Il me suffist de tous mes maulx. 1529 (30.)
Die Nacht ist kommen ꝛc. 108[a].
Vetus melodia sapphici carminis. Vor 1552.
Ich harrete des Herren. 54.
(Mein G'müth ist mir verwirret ꝛc. Vor 1601.)

4. Geistliche Melodieen der lutherischen Kirche. 1523.

Freut euch des Herrn, ihr Christen all ꝛc.
(Nun freut euch lieben Christeng'mein.) 57.

1524.

Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin ꝛc. 5.
Aus tiefer Noth (phrygisch) 32[c].
Herr Christ, der einig' Gotts Sohn ꝛc. 99. 115. 140.
Erbarm' dich mein, o Herre Gott ꝛc. 111.

1525.

Gebenedeit sei Gott der Herr ꝛc. 6.
Ach Gott, wie lang' vergissest mein ꝛc. 8.
O Herr, wer wird Wohnunge ha'n ꝛc. 9.
Dies sind die heil'gen zehn Gebot ꝛc. (dorisch) 10.
O Herre Gott begnade mich ꝛc.
(Bedenk o Mensch die Angst und Noth) 51.
An Wasserflüssen Babylon ꝛc. 55.

1529 (30.)

Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc. 93. 141.

1535.

Ach lieben Christen seid getrost ꝛc. 20.
(Nun freut euch lieben Christeng'mein ꝛc. zweite M.)
Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ ꝛc. 102.

1536.

Auf diesen Tag bedenken wir ꝛc. 11.

1537.

Vater Unser im Himmelreich ꝛc. 141.

Vor 1550.

Nun freut Euch Gottes Kinder all ꝛc. 59.

Zwischen 1552 und 1561.

Warum betrübst du dich mein Herz ꝛc.*) 122.

Vor 1564.

Erstanden ist der heilig' Christ ꝛc. 7.

Vor 1566.

Christ der du bist der helle Tag ꝛc. 141.

1593.

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr. 56.

---

*) Auf einem einzelnen Drucke dieses Liedes bei Valentin Neuber zu Nürnberg findet sich die Hinweisung: „In dem Thon, Fröhlich bin ich auß hertzen Grund". Es muß dahingestellt bleiben ob diese Melodie diejenige ist, nach der das Lied später fast allgemein gesungen wurde, und von der nur eine Veränderung in harter Tonart vorkommt. Dann wäre sie freilich älter als ihr Lied, dessen Entstehung in den oben angegebenen Zeitraum fällt.

1598.

Freu't euch ihr Christen alle, der Siegsheld ꝛc.
(Gar lustig jubiliren ꝛc.) 223.

1599.

Wachet auf ruft uns die Stimme ꝛc. 224.

III. Geistliche Melodieen des siebzehnten Jahrhunderts.

Vor 1604.

Ach Gott und Herr ꝛc. 108b.

1607.

Ach Gott und Herr (phrygisch) 12.
Der unweis' Mann in seinem Herzen spricht ꝛc. 22.
Ich dank' dir Herr, von Herzen rein ꝛc. 23.
Nun singt ein neues Lied dem Herrn ꝛc. 24.
Gott segne uns durch seine Güte ꝛc. 25.

1608.

Ich dank' dir Gott für alle Wohlthat ꝛc 1.
Der Tag hat sich geneiget ꝛc. 2.
Es ist gewißlich an der Zeit ꝛc. 3.

1610.

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. 4.
Ich dank' dir schon durch deinen Sohn ꝛc. 58.

1612.

Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. 13.
Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit ꝛc. 14.
Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. 15.
Wenn wir in höchsten Nöthen seyn ꝛc. 16.

1613.

Such' wer da will ein ander' Ziel ꝛc. 44.
Das alte Jahr ist nun vergangen ꝛc. 47.
Valet will ich dir geben ꝛc. 200.
(Wie soll ich dich empfangen ꝛc.)

1620.

Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf ꝛc. 33.
Herr Gott Vater, ich glaub' an dich ꝛc. 34.

1627.

O Jesu, wie ist dein' Gestalt ꝛc. 26.
Ich weiß daß mein Erlöser lebt ꝛc. 27.
Der Bräut'gam wird bald rufen ꝛc. 32a.
Auf meinen lieben Gott ꝛc. 105.
Seligkeit, Fried' Freud' und Ruh ꝛc. 107.
Als Umbildung: Zion klagt mit Angst und Schmerzen (1640) 77.

1628.

Ich heb' mein' Augen sehnlich auf ꝛc. 103.
Machs mit mir Gott nach deiner Güt ꝛc. 106.

1631.

Wenn ich in Todesnöthen bin ꝛc. 28.
Ein Würmlein bin ich, arm und klein ꝛc. 29.

1632.

O großer Gott von Macht ꝛc. 30.

1633.

Mein' Wallfahrt ich vollendet hab ꝛc. 209.

1638.

Mein Dankopfer, Herr, ich bringe ꝛc. 64.

Vor 1639.

Was hilft seyn hübsch und fein ꝛc. 31.
(Sagt, was hilft alle Welt.)
Der Bräut'gam wird bald rufen ꝛc. 32b.
(Zweite Melodie.)

1640.

Jesu, du Gottes Lämmelein ꝛc. 35.
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen ꝛc. 76.
Von Gott will ich nicht lassen ꝛc. 78.
(S. auch Nr. 77 in Bezug auf Nr. 107.)

1641.

Ich steh' in Angst und Pein ꝛc. 69.
Ermuntre dich mein schwacher Geist ꝛc. 142.
O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc. 143.
Lasset uns den Herren preisen ꝛc. 144.

1642.

Im finstern Stall, o Wunder groß ꝛc. 45.
Nun laßt uns mit den Engelein ꝛc. 46.
Wach auf mein Geist, erhebe dich ꝛc. 145.
(Als Umbildung: O Ewigkeit du Donnerwort, 145a, unter 1658.)
Werde munter, mein Gemüthe ꝛc. 146.
Ich will den Herren ewig loben 147.

1643.

Gott des Himmels und der Erden ꝛc. 66.
O Christe, Schutzherr deiner Glieder ꝛc. 67.

1644.

Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine ꝛc. 39.
Heut' ist o Mensch, ein großer Trauertag ꝛc. } 40.
Schaut ihr Sünder ꝛc. }
Wenn ich in Angst und Noth ꝛc. 41.
Nun preiset alle ꝛc. 42.
Mein' Augen schließ ich jetzt ꝛc. 43.
Der Herr fährt auf mit Lobgesang ꝛc. 48.
Komm heil'ger Geist, dein' Hülf uns leist ꝛc. 49.
Sollte denn das schwere Leiden ꝛc. 50.
Hör' liebe Seel, dir ruft der Herr ꝛc. 170.

Vor 1646.

Das Jesulein soll doch mein Trost ꝛc. 36.
Ich freu mich in dem Herren ꝛc. 37.
Auf meinen Herren Jesum Christ ꝛc. 38.
Freuet euch ihr Christen alle ꝛc.

1648.

Ich bin ja, Herr, in deiner Macht ꝛc. 68.
Bleiches Antlitz sei gegrüßet ꝛc. 148.

1649.

O du allergrößte Freude ꝛc. 74.
Bist du nicht, o theurer Schatz ꝛc. 75.
Auf auf mein Herz mit Freuden ꝛc. 79.
Nicht so traurig, nicht so sehr ꝛc. 80.
Herr ich habe mißgehandelt ꝛc. 81.
Lasset uns den Herren preisen ꝛc. 82.
Nun danket alle Gott ꝛc. 83.
Schmücke dich, o liebe Seele ꝛc. 84.
Du o schönes (geballtes) Weltgebäude ꝛc. 85.
O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen ꝛc. 86.
Welt, ade, ich bin dein müde ꝛc. 110.
O Mensch, all' irdisch Freud' veracht ꝛc. 167.
Lernet kennen bald den Tod ꝛc. 168.

1650.

O Jesulein süß, o Jesulein mild ꝛc. 218.

1651.

O Gott, der du mit eigner Hand ꝛc. 149.
Sehr groß, o Gott, ist deine Macht ꝛc. 150.
Wach auf, wach auf, du sichre Welt ꝛc. 151.
O Vater aller Gnaden ꝛc. 152.
Frisch auf, und laßt uns singen ꝛc. 153.
Auf, auf, ihr Reichsgenossen ꝛc. 154.
Mein Herz, hör' auf zu trauern ꝛc. 155.
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' ꝛc. 199.

1652.

Vater, deiner Ruth ꝛc. 71.

1653.

Brunnquell aller Güter ꝛc. 87.
O Gott du frommer Gott ꝛc. 88.
Kündlich groß ꝛc. 109.
Warum schlägt den Tyrannen ꝛc. 172.

1655.

O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit ꝛc. 156.
Werde Licht, o Stadt der Heiden ꝛc. 157.
Nun wohlauf ihr meine Sinnen ꝛc. 169.

1656.

Der große Drach', die alte Schlang' ꝛc. 72.
Ach was für Pein mein Jesulein ꝛc. 73.
O Jesu Christ, dein Kripplein ist ꝛc. 89.
Fröhlich soll mein Herze springen ꝛc. 90.
Jesu meine Freude ꝛc. 91.

1657.

Jesus meine Zuversicht ꝛc. 92.
Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. 121.
Lobt den Herrn weit und fern ꝛc. 184.

1658.

O Ewigkeit du Donnerwort ꝛc. als Umbildung der Melodie: Wach' auf mein Geist, erhebe dich ꝛc. 145[a].
Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc. 116.
Meine Seele Gott erhebt ꝛc. 117.
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ꝛc. 118.
Bis hin an des Kreuzes Stamm ꝛc. 119.
Schmücket das Fest mit Mayen ꝛc. 120.

1659.

Herr Jesu, Trost in aller Noth ꝛc. 70.
Wie geh' ich so gebückt ꝛc. 158.
Laßt uns jauchzen, laßt uns singen ꝛc. 173.
Jesu, du, du bist mein Leben ꝛc. 174.
Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ ꝛc. 210.

1660.

Heran ihr Spötter ꝛc. 160.
Ach Herr wie magst du meiner doch ꝛc. 161.
Als erst die Welt geschaffen war ꝛc. 162.
Wohlan ich will es wagen ꝛc. 164.
Zu dir soll unser Herz und Mund ꝛc. 165.
Zum Streite bin ich, Herr, bereit ꝛc. 166.

1661.

Ach was soll ich Sünder machen ꝛc. 171.

1662.

Es ist genug, so nimm Herr meinen Geist ꝛc. 123.
Du keusche Seele du ꝛc. 124.
Es kommet dein Jesus, du gläubige Schaar ꝛc. 125.
Hier grünt des Aaronis Stab ꝛc. 126.
Zions Fürst aus Davids Saamen ꝛc. 127.
Es ist genug, nun geh ich fort ꝛc. 128.
Ist das Grab auch noch verriegelt ꝛc. 129.
Triumph, ihr Himmel freuet euch ꝛc. 130.
Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen ꝛc. 131.
Der große Drache zürnt ꝛc. 132.
Ach du Menschenblum ꝛc. 134.
Seele, was ist schöners wohl ꝛc. 135.
Recht wunderbarlich stund gebauet ꝛc. 159.
Unmöglich konnt ich tragen ꝛc. 163.
(Umbildungen dieser Melodie [163[a]] und der unter 1660, 162 angeführten. [162[a]].)

1664.

Ja, er ists, das Heil der Welt ꝛc.
(Liebster Jesu, wir sind hier) 133.

1666.

Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld ꝛc. 96.
Gieb dich zufrieden und sei stille ꝛc. 97.
Warum sollt ich mich denn grämen ꝛc. 98.

1667.

Herr, der du mich mit andern ausersehen ꝛc. 175.
Mein Seelenbräutigam ꝛc. 176.
Mein Gott, nun hab' ich dir verheißen ꝛc. 177.
Das höchste Gut, darin mein Sinn beruht ꝛc. 178.
Wie bin ich doch so sehr betrübt ꝛc. 179.
Dieses ist ein Tag der Wonne ꝛc. 180.
Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel ꝛc. 181.

1674.

Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte ꝛc. 182.
Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc. 183.
(Zweite Melodie.)

Druckfehler.

Seite 4 Zeile 17 von unten: hinter „sehen werden“ muß ein , statt eines ; stehen.

= 16 = 20 von unten: hinter „16ten Jahrhunderts“ ist das Komma zu tilgen.

= 23 = 12 von oben: ist ihm statt schon zu lesen.

= 53 = 11 von oben: lies voranstehende statt voranstehenden.

= 85 = 10 von oben: lies deß statt daß.

= 121 = 6 von unten: lies o Herre Gott statt o Herr Gott.

= 154 = 10 von oben: lies von dem Wunderkinde statt an dem Wunderkinde.

= 200 = 21 von oben: lies auch Trommeten statt auf Trommeten.

= 206 = 8 von unten: lies Meisten statt Meister.

= 232 = 21 von oben: Einzelnen statt Einzelen.

= 278 = 4 von oben: fehlt das Wort ein vor Alt.

= 282 = 13 = = lies ihrem statt ihren Liede.

= 310 = 18 = = = im statt in Abgesange.

= 313 = 12 = = = Simeon statt Simon.

= 349 = 21 = = = auch statt auf 4 Instrumenten.

= 357 = 10 = = = Jenes Namenszeichen statt Namenszeichen Jenes.

= 358 In der Anmerkung. Die Halbzeile: Gleiche Melodie mit Königs Liederschatz muß mit der obern: *) Nr. des Cantionals in gleicher Reihe stehen, weil diese, gleich jener, eine allgemeine Überschrift ist.

= 397 = 3 von oben: lies seinen statt seine Sänger.

= 399 = 7 von oben: lies (D. A.) statt (E. A.)

= 405 = 15 von unten: lies mir statt nur gar leicht.

= 414 = 2 von unten: muß das Komma hinter dennoch wegfallen.

= 436 = 10 von oben: muß hinter dem Worte Wiedergeburt ein Komma stehen.

= 441 = 27 von oben: hat der Vorname Johann 3 n statt deren 2 erhalten.

= 443 = 1 von oben: ist das Wort Ehrenl. als Ehrenlied zu ergänzen.

= 460 = 5 von oben: die Worte „deren Lieder bis auf uns in kirchlichen Gesangbüchern sich fortgepflanzt haben“ gehören an das Ende der durch Gedankenstriche abgegrenzten Periode.

= 460 = 6 von oben: lies Bornmeister statt Bonmeister.

= 606 = 9 von oben: lies erkennen statt erkenne.







